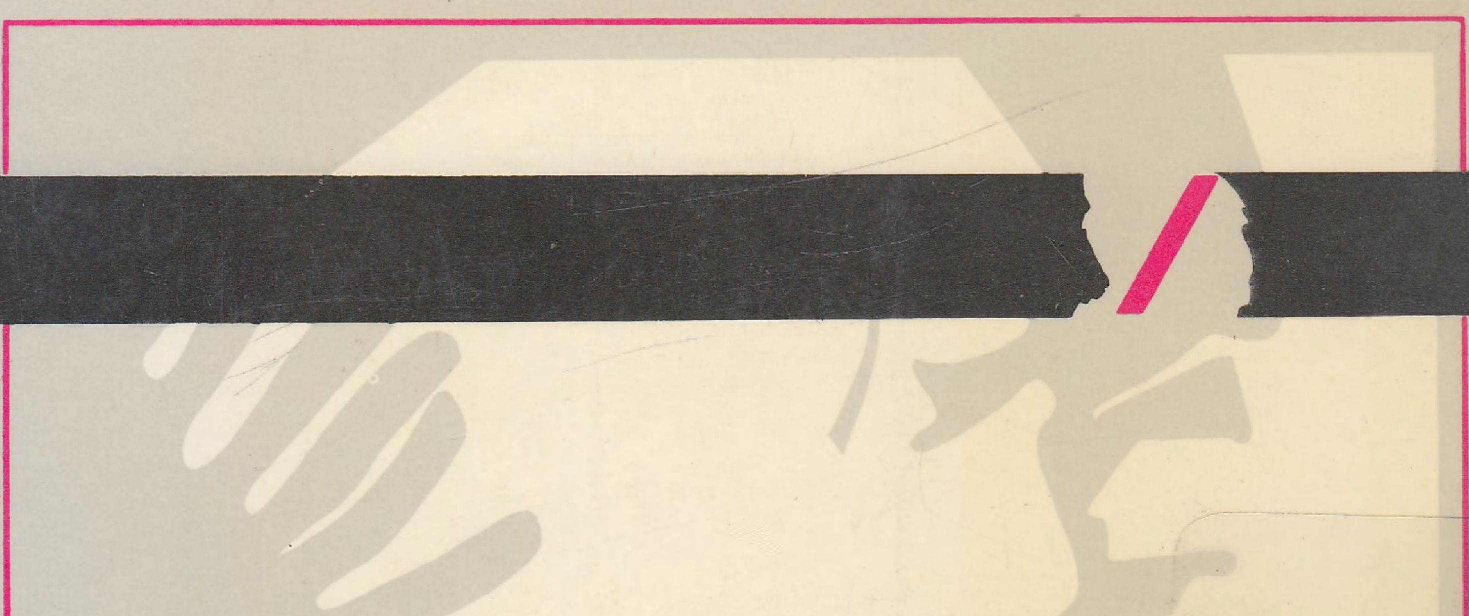
جان كوهن

بنية اللغة الشعرية

ترجمة محمد الولي و محمد العمري



المعرفة الأدبية

دار توبقال للنشر

بنـية اللغة الشعرية

Jean Cohen
Structure du langage poétique
nouvelle bibliothèque scientifique
Flammarion, Paris, 1966

نشرُ هذا الكتاب باتفاق خاص مع دار فلاماريون، باريس.

جان كوهن

بنية اللغة الشعرية

ترجمة محمد الولي و محمد العمري

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفدير، الدار البيضاء 05 ـ المغرب
الهاتف : 24.06.05/42

تَمَّ نشر هَذا الكِتَاب ضِمْن سِلْسِلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى 1986

رقم الإيداع القانوني : 1986/543

تقديم

يدخل هذا الكتاب، حسب عبارة جان كُوهِن نفسه، ضمن الشعرية البنيوية. وهي بنيوية ذات كفاءة في الصياغة الشكلية، أي في البحث عن شكل للأشكال.[1] كما تدخل ضمن الشعرية العلمية في مقابل الشّعريّة الفلسفية. ولا تقوم هذه العِلْميةُ على ادعاء تحصيلِ نتائجَ مسبقة، بل على تناوُلِ الوقائعِ تناولاً ملموساً قابلاً للتأييدِ والدّحض. ومن هنا اعتماد الإحصاء والمقارنةِ عبر ثلاث مراحل (الكلاسيكية والرومانسية والرمزية) في عينة فيها من الاتّساعِ والتمثيلية ما يفي بالغرض العلمي.

ضمن هذه المُنطلَقات المنهجية الكبرى، يتناول كُوهِن عيّنة منتقاة من الصور البلاغية، في ضوء المعرفة اللّسانية الحديثة، دون أن يتردد في التصريح بأن دراسته تطمح إلى أن تُسَجَّل ضمن محاولة تجديد البلاغة القديمة (الفصل الأول)، وذلك بإنجاز الخطوة الثانية التي وقفت البلاغة دون إنجازها، حيث اقتصرت على التصنيف ولم تبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة.[2] فهل توجد بين القافية والاستعارة والتقديم والتأخير صفة مشتركة من شأنها أن تأخذ فعالياتها المشتركة بعين الاعتبار[3] ؟

إن الكتاب كله يجيب عن هذا السؤال من فقرةٍ لفقرة، وفي كل لحظة يؤكد المؤلّف أن الصور البلاغية تلتقي جميعُها في اللحظة الأُولى عند خرق قانون اللغة، إذ يبدو عملُها سلباً مطلقاً، «فالشعر ليس نثراً يضاف إليه شيء آخرَ، بل إنه نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو سالباً تماماً». غير أن الشعر لا يحطّم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها، وهذه مرحلة ثانية.

□□□

نخلص، من هذا، إلى جوهر نظرية الانْزِياحِ وهي مركز عمل كُوهِن، إذ الشعر عنده انزياحٌ عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورةٍ تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها. إلا أن هذا الانزياح لا يكون شعرياً إلا إذا كان محكوماً بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول. إن الأول «خطأ» شأنه شأن الثاني، إلا أن خطأ الأول ممكن التصحيح من حيث إن الثاني يتعذر معه التصحيح. وليس هذا التصحيح إلا قبول التأويل بما هو صحيح. وهذا يصبح متعذراً لو أن الانزياحَ تعدى درجة معينة. فالانزياح المفرط يجعل منه كلاماً غير معقول، مستعصيّ التأويل، وبذلك تسقط عنه السمةُ المميزة للُغة، أي «التواصُل». يخرق الانزياح إذن قانون اللغة في اللحظة الأولى، وما كان لهذا الانزياح ليكون شعرياً لو أنه وقف عند هذا الحدّ. إنه لا يُعَدُّ شعرياً إلا لأنه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح وليعيد للكلام انسجامَه ووظيفتَه التواصلية.

يتضح من خلال ما تقدم أن اللغة الشعرية تشغل منزلة وسطاً، تتأرجح بين قطبين : الأول هو قطب اللغة الخالصة الصّحة (أي الخالية من الانزياح وغير المعقول)، والنموذج المثالي المُجسِّد لهذا الجنس من الكلام هو الخطاب العلمي. والثاني هو قطب اللغة غير المعقولة، ومثال ذلك : «العدد 3 يبيض»، وهذا القطب نقيض الأول. أحدهما ذو معنى، والآخر لا معنى له أو غير معقول. للغة الشعرية علاقة بغير المعقول من جهة خرقها لقانون اللغة، ولكونها تؤولُ، وتستَعيدُ الانسجام والمعقولية فتجتمع بذلك بالقطب الأول.

بهذا نفهم لماذا كان جَان كُوهِن يرتاب في شأن عبارات صعبة التأويل أو بَالِغَةَ الغُموض. ولهذا أيضاً لم يكن يطمئن إلى تنظيرات الشعراء السورياليين من

أمثال أنْدْرِيه بْرُوتُون الذي يدفع بالانزياح إلى حدود قصوى تشرف على غير المعقول، إن لم تكن كذلك. فمن العبارات التي ضايقته «محار السنغال يأكل الخبز الثلاثي الألوان».

□□□

ونُقدِّم، فيما يلي، أهم مظاهر الانزياح التي تناولها كُوهِن في كتابه :

1 ـ تسعى اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفُونِيماتِي، فيعمل التجنيس والقافية على عرقلة ـهذا الاختِلاف بإشاعة التجانس الصوتي وتقويته.

2 ـ وتعمل اللغة على تقوية الجُمَل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة (النقط والفواصل)، ويعمل النظم (الوزن والترصيع) على خرق هذا الترابط بواسطة التضمين بمعناهُ الواسع : اختلاف الوقفة الدلالية والنّظْمية.

3 ـ تعمل اللغة على ضمان سلامة الرسالة بترتيب الكلمات حسب مقتضيات قواعد اللغة، ويعمل الشعر على تشويشها بالتقديم والتأخير.

4 ـ تُسند اللغة العادية إلى الأشياء صفات معهودةً فيها بالفعل أو بالقوة، ويخرق الشعر هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة فيها كـ«السماء ميتة».

5 ـ تحدد اللغة الأشياء وتعرّفها اعتماداً على صفات تفرق بين الأنواع وتميزها عن أجناسها، ويتجه الشعراء اتجاهاً يخرق هذه القاعدة فيعرف النوع ويميزه بالصفات التي تختص بالجنس مثل «الفيلة الحرشاء»، فالحرشة لا تضيف شيئاً لأنها صفة عامة لجنس الفيلة.

6 ـ تحدد اللغة العادية الأشياء أحياناً بالإشارة إليها ضمن مقام معين، وفي غيبة المقام عن القصيدة تفقد هذه الإشارات فعاليتها في التحديد، فالضمير «أَنا» يحيل على شخص بعينه في المقام، في حين أن «أَنا» في قول الشاعر «أنا المغمّوم» بعيداً عن المقام تفقد هذه الفعالية... الخ..

□□□

وهكذا يمكن رصدُ هذا الانزياح عن قانون اللغة في جميع المستويات ومع كل الصور، غير أن بِناء المعيار ليس أمراً ميسوراً، ويمكن إدراك صعوبة ذلك

بالرجوع إلى حديثه عن التقديم والتأخير فيما يخص النعوت في الفصل السادس، وتزداد صعوبة تحديد هذا المعيار كلما تعلق الأمر بفترات مختلفة من تاريخ اللغة، فما يُعتبَر معياراً في عصرٍ قد لا يكون كذلك في عصرٍ لاحقٍ. وحتى حينما يعيّن المؤلّف النثر العلمي باعتباره نقيض الشعر فإن هذا التناقض لا يكون مطلقاً، ومبرر اتخاذه معياراً ينزاح عنه الشعر هو أن الصور البلاغية تقترب فيه من درجة الصفر.

هذا التفاوت الكمي «والكم يتحول جدلياً ـ حسب عبارة المؤلف ـ إلى كَيْف» بين النثر العلمي والأدبي، وبين الشعر والنثر القصصي، وبين شِعْرٍ وشِعْرٍ، يقاسُ عند المؤلف بالإحصاء الدقيقْ، فيضع بذلك الحدودَ بين أجناس من الخطاب، ويضع الحدودَ بين مدرسةٍ وأُخرى ضمن نفس الجنس الأدبي.

إلا أنه قبل الإقدامِ على الإحصاء ينبغي تعيين مادة الإحصاء. من هذه النافذة يدخل عنصر ذاتي لابد منه، عنصر الحدس والذوق، فإليهما يرجع تحديد الإنتاج الجديد باسم «أدَب». إن الاختيار ليس من اختصاص الدارس، بل يتناول المختارَ فيحاول وضع اليد على السمات التي كانت سبباً لهذا الاختيار.

والواقع أن الصرامة المنهجية ووحدة المنطلق في تقويم الشعر (نظرية الانزياح)، تُقابَل بتعددية مرجعية كبيرة الغنى. فإلى الرصيد البلاغي والشعري اللذين يشكلان مادة البحث، تضاف المعرفة اللسانية بأبعادها الصوتية والدلالية، تستقي من مصدرين كبيرين : سُوسِير، ويَاكُبْسُون؛ كما تستفيد في مناسبات عديدة من مقترحات النحو التوليدي. يضاف إلى ذلك استثمار المعارف المنطقية والتداولية، مع إشارات نفسية واجتماعية وتاريخية. ولعل هذا التعدد والغنى المرجعي هو ما جعل كُوهِن يفلت من إسارِ البحث اللساني الصِّرْف الذي سقط فيه دارسون آخرون. وبذلك يكون الكتاب مفيداً في الاتجاهين معاً : البناء النظري المتماسك من جهة، وإعطاء مادة علمية وافرة قابلة للتوظيف في إطار آخر، من جهة ثانية.

المترجمان

محمد الولي ومحمد العمري

مدخل

الموضوع والمنهج

الشعرية علم موضوعه الشعر. وكان لكلمة شعر هذه في العصر الكلاسيكي معنى لا لبس فيه. فقد كانت تعني جنساً أدبياً، أي القصيدة التي تتميز باستعمال النظم. أما اليوم فإن هذه الكلمة قد أخذت ـ ولو عند جمهور المثقفين فحسب ـ معنى أوسع، وذلك عقب التطور الذي بدأ، فيما يبدو، مع الرومانسية. ويمكن تحليلهُ جملةً على النحو التالي: لقد مرت هذه الكلمة أولاً، عن طريق النقل، من السبب إلى المسبَّب، من الموضوع إلى الذات. وهكذا عَنت كلمة «شعر» الإحساس الجماليَّ الخاصَّ الناتجَ عادةً عن القصيدة. وحالئذٍ صار من الشائع الحديثُ عن «العاطفة» أو «الانفعال الشعري». ثم استُعملت الكلمةُ توسعاً في كل موضوع خارج أدبي من شأنه أن يُثير هذا النوع من الإحساس؛ استُعملت أولاً في شأن الفنون الأخرى (شعر الموسيقى، شعر الرسم.. الخ)، ثم في الأشياء الموجودة في الطبيعة، فـ «نقول (كما كتب ڤاليري)، عن منظر طبيعي إنه شعري، كما نقول ذلك عن مناسبة من مناسبات الحياة، ونقوله أحيانا بشأن شخص من الأشخاص».[1] ومنذئذ لم يتوقف مجال هذه الكلمة عن التوسع، حتى أصبحت تحتوي اليوم شكلا خاصاً من أشكال المعرفة، بل بُعداً من أبعاد الوجود.

1) Propos sur la poésie, Pléiade, p. 1362

ولا نفكر بتاتاً في رفض الاستعمالات الحديثة لكلمة «شعر»، إذ لا نعتقد أن الظاهرة الشعرية تنحصر في حدود الأدب، كما لا نعتقد أن البحث في الكائنات الطبيعية أو شروط الحياة، باعتبارها من عوامل هذه الظاهرة، بحث غير مشروع. فمن الممكن بالطبع أن نسعى لإيجاد شعرية عامة تبحث في الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير الانفعال الشعري.[2] ولمقتضياتٍ ذات طبيعة مِنهاجية خالصة اعتقدنا أن من الأفضل حصرَ حقل الدراسة، وعدم التعرض حالياً لغير الملامح الأدبية الخالصة لهذه الظاهرة التي تعودُ في نظرنا إلى تحليل الأشكالِ الشّعرية للغة، وللغة وحدها. وحينما نحصل على نتائج إيجابية فسيكون من المشروع الخروج بها إلى مجالات أخرى غير الأدب. إلا أنه بَدَا لنا أن من المعقول منهاجياً البدء بالخاص قبل التطرق إلى العام، والبحث عن الشعر حيث يوجد - إذا لم يكن ذلك بالتحديد فبقدر أكبر من العناية - أي البحث في الفن الذي ولد منه الشعر، واستقى منه اسمه، أي في هذا الصنف الأدبي الذي دُعِي قصيدةً.

وعلى كلٍّ فكلمة قصيدة نفسها لا تسلم من اللبس، ذلك أن وجود عبارة «قصيدة نثرية» التي أصبحت شائعة الاستعمال، يسلب كلمة قصيدة، في الواقع، ذلك التحديدَ التامَّ الوضوح الذي كان لها يومَ كانت تتميز بمظهرها النظمي. وفعلاً ففي الوقت الذي كان فيه النظم شكلاً لغوياً تعاقدياً صارمَ التقنين كان للقصيدة وجود شرعي غير قابل للنزاع، وهكذا كان يعتبر قصيدةً كل ما كان مطابقاً لقواعد النظم، ونثراً ما ليس كذلك. غير أن عبارة «قصيدة نثرية» الظاهرة التناقض تفرض علينا إعادة تعريفها.

2) وهذا ما فعله مثلا ميكيل ديفرن Mikel Dufrenne في مؤلف عميق عنوانه : «Le Poétique» P.U.F. Paris 1963.

فاللغة تقبل التحليل، كما نعلم، في مستويين : صوتي ودلالي.(3) والشعر يختلف عن النثر بخصوصيات من المستويين معاً، فخصوصيات المستوى الصوتي قد قُنّنت وَوُضِعَت لها الأسماء. فكل شكل لغوي يحمل مظهره الصوتي هذه الخصائص ندعوه نظماً ولكون هذه الخصائص قد صارت اليوم مقننة بصرامة ومرئية بشكل مباشر فما فتئت تكون في نظر الجمهور مقياساً للشعر. والواقع أن هذه الملامح لا تنفرد بهذه الوظيفة، إذ توجد على المستوى الدلالي، هو الآخر، خصوصيات مميزة تكون المصدر الثاني من مصادر اللغة الشعرية، وقد كانت بدورها موضوعاً لمحاولة التقنين التي تصدى لها فن الكتابة المدعو بلاغة، وعلى كل فقد بدا القانون البلاغي اختيارياً، في حين بقي النظم إلزاميا، وذلك لأسباب يجب تحليلها. وكون كلمة «شعرية» قد عنت زمناً طويلاً معايير نظم الشعر، ونظم الشعر وحده، بالمقابلة مع البلاغة يشهد حقا بالحظوة التي نعمت بها الوسائل الصوتية الخالصة في الفن الشعري.

ومهما يكن، فإن ما هو أساسي يكمن في وجود مستويين من المقومات الشعرية المتاحة للغة، ويحتفظ هذان المستويان باستقلالهما. ولذلك فللكاتب الذي يرمي إلى أهداف شعرية الحريةُ في أن يجمع بينهما، أو أن يعتمد أحدهما دون الآخر. ويمكن تبعاً لذلك أن نميز بين ثلاثة أنماط من الشعر :

فالأول المعروفُ باسم «القصيدة النثرية» يمكن أن يُدعى «قصيدة دلالية» إذ لا يعتمد في الواقع إلا على هذا الجانب من اللغة تاركاً الجانب الصوتي غير مستغل شعرياً. وتنتمي إلى هذا الصنف أعمال ذات اعتبار جمالي، مثل **أغاني مالدورور**(4) أو **موسم في الجحيم**،(5) وذلك يدل على أن العناصر الدلالية تكفي

3) استعملت كلمة «دلالي» sémantique عند اللغويين استعمالاً عاماً بمعنى «مُعجمي» ونحن نعطيها هنا ـ مؤقتا ـ معنى أوسع، لتعني أيضاً المدلول النحوي.

4) Les Chants de Maldoror

5) Une Saison en enfer

وحدها لخلق الجمال المطلوب. أما الصنف الثاني الذي يمكن أن ندعوه «قصائد صوتية»، لأنه لا يعتمد من اللغة إلا على عناصرها الصوتية، فلا يمكن أن ندرج فيه - على خلاف الأول - أي عمل مهم أدبياً. والإنتاجُ الوحيد الذي ينتمي إليه هو إنتاج شعراء يوم الأحد، الذين يقنعون بإضافة القافية والوزن لما لا يعدو، دَلالياً، أن يكون نثراً. ومن هنا جاء اللقب القدحي «نثر منظوم» الذي أُطلق على هذا الإنتاج. ويبدو، بالتأكيد، أن في ذلك مزية ليست لصالح النظم بالنظر إلى سُلّم المردودية الشعرية. غير أن الأمرَ لا يتعلق بالنسبة إلينا بتقويم المردودية الشعرية لهذين المستويين تقويماً مقارناً، فكيفما كانت قيمة كل منهما فالثابت أنهما استعملا معاً على الدوام في التقليد الشعري الفرنسي، وأنهما عندما يوحّدان إمكانياتهما يُعطيان هذه الأعمال التي يلتصق بها في أذهاننا اسم الشعر التصاقاً مباشراً مثل **أُسطورة القرون**(6) أو **أزهار الشر**(7) فهذه الأشعار التي تكون الفئة الثالثة تستحق أن نعطيها اسم «الشعر الصوتي - الدلالي» أو الشعر الكامل.

ويمكن تشخيص هذا التصنيف بسهولة في الجدول التالي :

الجنس	السمات الشعرية: الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	−	+
نثر منظوم	+	−
شعر كامل	+	+
نثر كامل	−	−

6) La légende des siècles

7) Les Fleurs du mal

وقد أدرجنا في هذا الجدول النثر الكامل الذي يستحق وحده اسم النثر بالمقابلة مع الشعر الكامل، أو الشعر بلا زيادة ولا نقصان، ومع ذلك فسنستمر في استعمال كلمة نثر للدلالة على اللغة غير المنظومة حتى ولو كانت شعرية دلالياً معتمدين على المقابلة السياقية نثرٌ/ نظمٌ وَ نثرٌ/ شعرٌ لرفع كل التباس.

وإذا ما حصرنا تحليلنا في القصائد المنظومة فليس ذلك إلا لاحترام هذا المبدإ المنهاجي الذي يقتضي انسجام المواد المرصودة للبحث. ولا نرى في ذلك مجازفة تؤدي إلى تضييق مجال التحليل. فالواقع أن القصيدة النثرية تحتوي عموماً على سمات دلالية كالتي تستعملها القصيدة المنظومة. ولاشك أن الشاعر الناثر، عندما تحرر من قيود النظم صار نتيجة ذلك في وضع مُريح يسمح له بالتصرف في مقومات المستوى الثاني، وليس من السهل، خاصة في الفرنسية، أن نعامل اللغة حسب ما تريد، مع الإخلاص لمقتضيات الوزن والقافية، ولذلك كان ڤاليري يأخذ على بودلير دفنَه «خادمته ذات القلب الكبير» تحت مَرجٍ وضيع للمناسبة بين كلِمَتَيْ pelouse و jalouse في التقفية، مقدماً بذلك «القافية على العقل». ويظهر لنا مع ذلك أن أكابر شعرائنا قد عرفوا في أغلب الأحيان كيف يحفظون تناغم قوة الشعر المزدوجة. ولن نخسر شيئا ذا بال في دراستنا للمستوى الدلالي عند أولئك الذين تقبّلوا قسوة عبودية النظم، حتى لا يضحوا بشيء من إمكانيات الأداة المتاحة لهم.

إن كل اختيار للمواد المعدة للرصد يحتوي جانباً اعتباطياً لا محيد عنه. فيُشترط في المتن أن يرضي قاعدتين متناقضتين : أن يكون محصوراً بما فيه الكفاية حتى لا يشبط عن البحث، وواسعاً بالقدر الذي يسمح بالاستقراء. ويتجلى الحصر الأول لهذه الدراسة، في قصرها على القصائد المنظومة، وسنقبلُ حصراً ثانياً بقصرها على الشعر الفرنسي. ولاشك أن إنشاء شعرية أدبية جديرة بهذا الاسم يقتضي أستخلاص السمات المشتركة بين قصائد من عدة لغات أو عدة ثقافات. غير أن مبدأ الانسجام في هذا المجال الذي لم يُستصلح بعدُ أكثر إلحاحاً من أي وقت آخر.

ومن البديهي في مادة اللغة أن يُطبَّق هذا المبدأ على اللسان[8] في الدرجة الأولى. على أن استخلاص نتائج مناسبة، ولو في الشعر الفرنسي وحده، قد يكون في حد ذاته، نتيجة قيّمة. ولنا الحق في حصر طموحنا في هذا الأدب مع احتمال توسيع مجال هذه النتائج لاحقاً، إذا تيسر ذلك، لتشمل قصائد من لغات أو ثقافات أخرى.

□□□

لقد حددنا الآن بالتدقيق موضوع دراستنا، ويتعلق الأمر بالقصيدة المنظومة في اللغة الفرنسية، معتمدين جانبيه الصوتي والدلالي، وبقي علينا أن نحدد المنهج.

يوجد حسب إتْيَانْ سَورْيُو نمطان من علم الجمال، يُدعى أحدهما «علم الجمال الفلسفي» ويدعى الآخر «علم الجمال العِلْمي»[9]، ويطمح بحثنا إلى الانضواء ضمن الصنف الثاني. ولاشك أن كلمة «علم» لا تخلو من زهو وادعاء، إذا ما بادرتْ إلى الحكم المسبق بصحة النتائج. بخلاف ما إذا اقتصرت على النظر في مقتضيات المنهج. فلا نقصد بـ «علميٌّ» أكثر من الاهتمام بجعل التحليل يستند، ما أمكن ذلك، إلى رصد الوقائع.

ويجب في تقديرنا الانطلاقُ من واقعة خام، أي من وجود خانتين تقتسمان بالضرورة اللغة المكتوبة، وذلك حسب الرأي المجمع عليه، وهما النثر والشعر. وهدفُ الشعرية، بعبارة بسيطة، هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيفُ نص في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنف ضمن «الشعر»، وغائبةٌ في كل ما صنف ضمن «النثر»، إذا كان الجواب بالإيّجاب، فما

8) اللغة langage
اللسان langue

9) «Propos préliminaires», in Sciences de l'Art, n° 1. 1965

هي ؟ إن ذلك هو السؤالُ الذي يجب أن تجيب عليه كل شعرية تسعى لأن تكون علمية.

وينجم عن الصيغة التي وضع بها السؤال نتيجة منهاجية. إذ المنهج المتبع في مسألة تمييزية لا يمكن أن يكون إلا منهجاً مقارناً. ويعني الأمر هنا مواجهة الشعر بالنثر، ولكون النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار[10] نعتبر القصيدة انزياحاً عنه. والانزياح هو التعريف نفسه الذي يُعطيه شَارْلْ بْرُونُو للواقعية الأسلوبية آخذا في ذلك عن قول ڤاليري. وهذا التعريف تبناه اليوم أغلب الاختصاصيين. وليس له في الواقع إلا دلالة سالبة، فتعريف الأسلوب باعتباره انزياحاً ليس أن نقول ما هو. فالأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف. ويبقى مع ذلك أن الأسلوب كما مورس في الأدب، يحمل قيمةً جمالية. إنه انزياحٌ بالنسبة إلى معيار، أي أنه خطأ. ولكنه كما يقول بْرُونُو أيضاً، «خطأ مقصود». إن الانزياح إذن مفهوم واسع جداً ويجب تخصيصه، وذلك بالتساؤل عن علة كون بعض أنواعه جَمالياً والبعض الآخر ليس كذلك.

إن هذا التعريف يحتفظ مع ذلك بقيمة إجرائية أكيدة، ولا يمكن الاستعاضة عنه بغيره في هذه العملية التمهيدية التي دَعاها مؤسسها شارْلْ بَالِي **تحديد** الواقعة الأسلوبية. وقبل معرفة الانزياحات المقبولة جمالياً يجب أولا أن نتمكن من تعيينها كانزياحات، الشيء الذي لا يمكن أن يتم إلا بالمقارنة مع المعيار. إننا نعتبر اللغة الشعرية إذنْ كواقعة أسلوبية في معناها العام. والأمر الأوّلي الذي سينبني عليه هذا التحليل هو أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعاً بل إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوباً، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري.

صحيح أن الأسلوبَ اعتبر، في غالب الأحيان، انزياحاً **فردياً**، أي طريقةً في الكتابة خاصةً بواحد من الأدباء. وكان بَالِي نفسه يدعوه «انحراف اللهْجَة

10) ليس لكلمة «معيار» norme، نفسها، في هذا المقام معنى معياري، فهي لا تعدو المقارَن به مقابلاً بالمقارن.

الفردية»، ويعتبره لِيُو سْبِّيتْزَرْ «انحرافاً فردياً بالقياس إلى قاعدة مّا». وشاع تأويلُ عبارة بيفُون المشهورة «الأسلوب هو الرجل نفسه»[11] لتسير في هذا الاتجاه. ولاشك أن ليس في وسعنا أن نرفض تطبيق هذه العبارة على الطابع الخاص بكل شاعر، أي على **الكيفية** الخاصة التي تجعله يُعرَف بين الجميع. غير أن بوسعنا أن نعطي كلمة أسلوب مفهوماً أوسع كما كان شأنها في الأصل. فلنسلم، ولو كفرضية للعمل، بوجود ثابت في لغة جميع الشعراء يظل موجوداً برغم الاختلافات الفردية، أي وجود طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار. أو قاعدة محايثة للانزياح نفسه. فماذا يعني النظم، في الواقع، إن هو لم يكن انزياحاً مقنناً، وقانوناً للانحراف بالقياس إلى المعيار الصوتي في اللغة المستعملة ؟ وعلى نحو ذلك يوجد على المستوى الدلالي قانون للانزياح موازٍ، وهو وإن لم يكن مُقنناً بنفس الصرامة فلاشك في وجوده عبر تنوع المحتويات، ويمكن أن يعرِّف الشعر في هذه الحالة بكونه نوعاً من اللغة، وتعرف الشعريةُ باعتبارها أسلوبية النوع. إنها تطرح وجود لغة شعرية وتبحث فيها عن مقوماتها التأسيسية.

ولتعريفٍ من هذا القبيل مزيةٌ منهاجيةٌ معتبرة، إذ يسمح للشعرية بالتكون كعلْم كَمّي. ففي مفهوم الانزياح يتأكد لقاءٌ هام بين الأسلوبية والإحصاء. ولكون الأسلوبيةِ هي علم الانزياحات اللغوية، والإحصاء علم الانزياحات عامة، فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية، لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس، إذ تبرز كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر. فالأسلوب، كما قال بْيير كَيرُو : «انزياح يعرف كمّياً بالقياس إلى معيار».[12] وهذا التعريف يطبق على الفرد، لكن تطبيقه على جنس أدبي ممكن أيضاً.

(11) النص الأصلي «Le style est de l'homme même» والشائع «الأسلوب هو الرجل»، وربما كان ذلك هو التأويل المقصود. (م.م)

(12) Problèmes et méthodes de la statistique linguistique P.U.F Paris, 1960. p. 19.

فيكون الأسلوب الشعري هو متوسط انزياح مجموع القصائد، الذي سيكون من الممكن نظرياً الاعتماد عليه لقياس «معدل شاعرية» أية قصيدة كيفما كانت.

وتفترض دراسة الأسلوب من الناحية الإحصائية طريقتين، إحداهما تشخيص الواقعة، والأخرى قياسها. وليست الانزياحات جميعا داخلة في عناصر الأسلوب، فملاحظتنا مثلا لوفرة الكلمات الوحيدة المقطع في الشعر بالقياس إلى النثر لا تعني ضرورة أن للكلمات القصيرة مزية أسلوبية. فقد لا تكون هذه الواقعة إلا نتيجة لما توفره الكلمات القصيرة من سهولة الوزن، إنها ليست إذن إلا نتيجة للواقعة الوزنية التي تعتبر وحدها مميزاً شعرياً. وقبل الإحصاء ينبغي أن نعرف ماذا نحصي. فنعتقد، في الواقع، أن «المشكل الحقيقي في الأسلوب ذو طبيعة نوعية لا كمية».(13) إن تحديد السمات إذن هو الطريقة الأساسية في الشعرية، وهو يعتمد كليا على المناهج العادية القائمة على الحدس والتأمل. بل قد نستعين مع لُيُو سْبِّيتْزَرْ بالـ«ـتعاطف» بين المحلل والعمل الأدبي موضوع دراسته. غير أن هذا المنهج الحدسي الخالص هو منهج الاستكشاف، وليس منهج البرهنة. فعندما نتمطّق ملتذين، أي عندما يتم تحديد السمات، كيف نتأكد من أننا لم ننخدع، وأن السمة الخاصة بعمل أدبي أو نوع أدبي توجد هناك بالتحديد، إذا لم يتم ذلك بالمقارنة الإحصائية لهذا العمل بأعمال أخرى، ولهذا الجنس بأجناس أخرى ؟ فوجود انزياح ذي تردُّد دال إحصائياً هو وحده الذي يسمح بتحويل ما كان في مستوى الحدس والعاطفة مجرد فرضية، إلى حقيقة واقعية. فمُريسْ كْرامُو، الذي لا يمكن أن نضع تذوقه للشعر موضع شك، أرجع تناغُمَ النظم إلى العلاقة بين الصوت والمعنى وقد أبانت المراجعة الإحصائية قيامها على الصدفة. وهذا لا يفقد نظرية كَرامو، بالطبع، قيمتها، ولكنه يردها إلى مستوى الفرضية التي تستدعي الفحص.(14)

13) A.J Greimas. «Linguistique statistique et Linguistique structurale», in Le français moderne. octobre 1962.

14) وتطبق الملاحظة نفسها على تحليل قصيدة بودلير Les Chats (القطط) لـ ياكوبسون وليفي شتروس، فمن بين الملامح المستخلصة من هذه السوناتة، هناك بالطبع ما هو مناسب، وهناك ما يحتمل أن يكون عرضياً فكيف نعرف ذلك دون الرجوع إلى طريقة الفحص ؟ (م.م).

ولن نطلب من الإحصاء خدمة أكثر من هذه، لن نطلب منه أن يعطينا مفاتيح الشعر من عنده، بل يكفيه أن يختبر فرضية ظهرت لنا من تأمل بعض الأمثلة المتميزة. إلا أن المثال لا يبرهن على شيء فما دامت الحقيقة المرصودة شاسعة فيمكننا أن نجد دائما المثال المناسب لأية نظرية. فمن حقنا أن نعتبر التقديم والتأخير مثلا ملمحاً مميّزاً للشعر، ولكن كيف نتأكد من ذلك إذا لم نثبت عن طريق الاختبار، أن التقديم والتأخير في الشعر يمثل انزياحاً ذا تردد دالٍّ إحصائياً.

واستعمال طريقة الإحصاء يطرحُ دائماً المشكل الشائك، مشكل تكوين عينة ممثلة للمجموع المدروس، والمجموع هنا هو كافة الأشعار المنشورة، أو التي اشتهرت بهذه الصفة. ثم نحتاج إلى القيام باختيار في هذا المجموع، وكلما كان الاختيار واسعاً كلما زادت حظوظ تمثيليته. غير أنه كان علينا أن نأخذ متطلبات التطبيق بعين الاعتبار. فإحصاء بعض الظواهر المرئية والواضحة مثل القافية عمل سهل. والأمر بخلاف ذلك تماماً عندما نحصي الاستعارات الشيء الذي يفترض في كل حالة تحليلا دلالياً مسبقاً. ولهذه الأسباب حصرنا اختيارنا في تسعة شعراء، وذلك قليل بالنظر إلى اتساع الشعر الفرنسي وغناه، كما أن نماذج قليلة بهذا الشكل تقوي كثيراً حظوظ الاعتباط الذي لا يمكن تلافيه في مثل هذه العينات. وللتقليل منه ما أمكن احترمنا المبدأين التاليين :

أولهما، إبعاد كل نظرة معيارية، فاللسانيات إنما أصبحت علما يوم كفت عن فرض القواعد واتجهت لرصد الوقائع. وعلى علم الجمال أن يحذو حذوها فيكتفي بالوصف دون أن يتعداه إلى الحكم. غير أن الواقعة في المادة الجمالية تفترض وجود قيمة، فالإنتاج الفني الجميل هو وحده الذي اعتبر عملاً فنياً بحق، أما الإنتاج الناقص والرديء فهو واقعة تاريخية لا واقعة جمالية، وليس بوسع عالم الجمال أن يرصد إلا ما نُظر إليه منذ البداية كواقعة جمالية. فيبدو إذن أن علمنا هذا قد وقع في مأزق، ولن يمكنه الخروج منه، في نظرنا، إلا بالفصل بين **الحكم**

والوصف. إن علم الجمال، حسب عبارة ٍبْيُوسْ سِيرڤْيانْ،[15] يفترض عمليتين : **اختيار** و **ملاحظة**. ولتحقيق الموضوعية المطلوبة يجب ألا يُسْنَدَ دور **المنتخِب** و **الملاحِظ** لشخص واحد بعينه. ومادام عالم الجمال يلعب دور الملاحظ فيلزمه أن يتخلى عن دور المنتخِب لشخص آخر.

وتبعاً لذلك أسندنا هذا الدور للجمهور الواسع الذي يعتبر خلفاً بمجرد مرور الوقت. قد يخطئ الجمهور جزئياً ولوقتٍ ما، ولكن لن يكون الخطأ شاملاً ودائماً. ذلك أن الجمال ليس صفة خاصة بالشيء في ذاته، ولكنه الاسم الذي نعطيه لقدرته على إيقاظ الشعور بالجمال في النفوس، ويجوز أن يبقى كثير من الأعمال الأدبية مجهولاً، أما احتمال أن يكون الكثير من الأعمال الأدبية التي اعتبرت جميلة غير جميل، فذلك احتمال ضعيف. ولهذا السبب اخترنا شعراءنا من بين المشهورين بحق في الأدب الفرنسي، وهذا الاختيار ليس اختيارنا. فلنا، كما لأي كان، أذواقنا واختياراتنا، ولو اتبعناها لكانت العينة مختلفة عن ذلك. ولكن بدا لنا أن الاعتماد على الإجماع أكثر صرامة، إذ هو المعيار الموضوعي في مجال القيم.

وثاني مبادئ هذا الاختيار هو ذلك الذي يفرض تجانس «المتن» المرصود للدراسة، فكلما كانت المواد المدروسة متجانسة كلما زادت حظوظ ظهور الملامح المشتركة بينها. والحال أن هذا المبدأ في مادة الشعر إنما ينطبق، في الدرجة الأولى، على اللغة كما سبق أن قلنا. ولهذا السبب حصرنا تحليلنا في الشعر الفرنسي وحده. فإذا ما وجدت بنية للغة الشعرية، بما هي لغة شعرية، فيجب بالطبع أن توجد في شعر جميع اللغات غير أن استخراج السمات المشتركة في شعر بمثل غنى وتنوع شعرنا سيكون، بعدُ، نتيجة قيمة جداً. إن التجانس يتضمن مبدئياً التزامن، «ويلزم المتن (حسب قول رُولاَنْ بَارْطْ)، أن يبعد العناصر الزمنية إلى أقصى حد، يجب أن يطابق حالة من النسق، أو فترة تاريخية».[16] ومع ذلك بدا

15) Principes d'esthétique. Paris Boivin, 1911, p. 11.

16) Élements de Sémiologie, in communications, n° 4.

لنا مهما أن نلاحظ حركة تطور الشعر الفرنسي في لحظات مختلفة من تاريخه. ولكن هاهي قضية تجانس اللغة تطرح نفسها من جديد. فإن لغة ما لا توجد مبدئياً إلا في لحظة زمنية. ويمكن أن ندخل العنصر الزمني شريطة أن يكون تغير اللغة قليلا نسبياً خلال الفترة التي نعالجها. إن هذه الاعتبارات مجتمعة أقنعتنا في الأخير، بأخذ ثلاثة عصور متشابهة اللغة بما فيه الكفاية، ومختلفة في جمالياتها الخاصة، بمثل ذلك، وهي المعروفة في تاريخ الأدب بالأسماء العامة التالية : الكلاسيكية والرومانسية والرمزية. ثم اخترنا من كل منها ثلاثة أدباء :

* كُورْنِي، رَاسِينْ، مُولْيِيرْ.
* لاَمَرْتِينْ، هِيكُو، ڤِنْيي.
* رَامْبُو، ڤِيرْلِينْ، مَلاَرْمِي.

ونعتقد أننا قد غطينا بذلك مدارس وحركات شعرية جد متنوعة، وشملنا، كذلك، أجناساً أدبية جد متنوعة فيها الغنائي والتراجيدي والملحمي، والهزلي... الخ. وبذلك كونّا متناً متجانساً بالقدر الذي يفيد البحث، ومتسعاً بالقدر الذي يسمحُ بالاستقراء.(17)

والمتن المكون بهذا الشكل ذو مزية أخرى، فبامتداده عبر ثلاث فترات متوالية يسمح بمقارنة الشعر بنفسه عبر تاريخه، ويتيح كذلك إمكانية رصد المستقبل. ونشهد بروز واقعة ذات دلالة، في رأينا، وتكمن في أن السمات الخاصة بهذا النمط من اللغة تنمو بشكل مطرد في أغلب الحالات من فترة إلى التي تليها. فكيف نفسر هذه الواقعة ؟ أما رأينا فهو أنها تؤكد شرعية السمات المعنية. فإذا ما كان الانزياحُ، في الواقع، هو الشرط الضروري لكل شعر فالأكيد حينئذ أن الجمالية الكلاسيكية كانت قليلة الاستعداد لاستغلال طريقة من هذا القبيل. ففي عصرنا يكوِّن الابتكارُ أحد عناصر القيمة الجمالية، أما في العصر الكلاسيكي، فإن

17) في هذا المتن عيوب كثيرة، وعلى الباحثين الآخرين أن يعتمدوا متناً آخر لدحض هذه النتائج الإحصائية أو تأكيدها. (م.م).

العكس كان صحيحاً، إذ كان المعيار هو القيمة، ولم يكن مسموحاً بالانزياح إلا في حدود ضيقة، مضمونة، هي الأخرى، من التقليد والمواضعة، فتكبح حينئذ، وبقوة، جسارة اللغة. ويصدر ذلك، في كثير من الأحيان، عن الصوت الرسمي للأكاديمية نفسها. وهكذا نجد للعطف ـ كما في المثال الذي ننقله عن ج. أنطوان[18] معياره، فيقال : «پُولْ، پْيِيرْ وجَاكْ» غير أن اللغة الشعرية تجيز «پُولْ وپْيِيرْ وجَاكْ» وفي ذلك انزياحٌ محدودٌ ومتوقع يجعل من الأسلوب لغة أخرى داخل اللغة العامة، أما الانزياح الحقيقي الذي يخرق كل معيار فهو «پُولْ وپْيِيرْ وجَاكْ» وإذا ما سمح شاعر لنفسه بانزياح من هذا القبيل كما فعل دِيپُّورْتْ في قوله :

سُحْنتي الشاحبةُ وصوْتِي،
عَيْنِي الباكية بدون انقطاع.

فسرعان ما يدعى للرجوع إلى النظام، والأدهى أن يأتي ذلك من شاعر آخر هو مَالِيرْبْ. وبوسعنا في مثل هذه الأحوال أن نذهب إلى القول بأن الجمالية الكلاسيكية هي جمالية منافية للشعر، وإذا ما نجحت عبقرية المبدع عند رَاسِينْ وَلَفُونْتِينْ في اختراق الحاجز، فإن فن الشعر لن يستطيع التفتح حقاً إلا في جو الحرية الذي كان للرومانسية فضلُ إدخاله في مجال الفن.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك اعتباراً ثانياً، وهو أن كلمة **شعر** التي تعني في مفهومها الحديث صنفاً محدداً من الجمال إنما ظهرت بظهور الرومانسية بالضبط. إن الرومانسية لم تبتدع الشعر. ولكن يمكن القول بأنها اكتشفته، «فالشعر (كما كتب جَانْ هَالْ) قد وعى نفسه وجوهره بالتدريج. ويمكن القول بأن الحركة الرومانسية تُكوِّن اللحظة التي نَمَا فيها، لأول مرة، بصفة عامة هذا الوعي بالذات. فالكلاسيكية هي الشعر الذي لم يَعِ ذاته، أما الشعر الرومانسي فقد تعرف على نفسه كشعر»[19]، ومن ذلك الحين الذي اكتشف فيه الغرض الجمالي الخاص للفن

18) La Coordination p. 64.

19) Poésie, Pensée, Perception, Calman-Lévy, Paris *1948* p. *24*.

الشعري صار من العادي أن توجه الوسيلة أكثر فأكثر إلى الوظيفة. وابتداء من الرومانسية تطور الشعر في اتجاه ما أسماه ڤاليري وبْرُومّونْ «الشعر الخالص». والحق أن كلمة شاعر ترتبط في ذوقنا الحديث ارتباطاً وثيقاً بِرَامْبُو أو مَالآرْمِي أكثر من ارتباطها بكُورْنِي أو مُولْيِيرْ. إن النمو المؤيد بالإحصاء للسمات المتهمة يتفق إذن مع حدسنا القائم على الإحساس، وقد صار الشعر أكثر **شاعرية** مع تقدمه في التاريخ، وتبدو هذه الظاهرة قابلة للتعميم وقد تسمح بتعريف الحداثة الجمالية. فكل فن ميال إلى الرجوع إلى أصله بطريقة من الطرق، باقترابه المتزايد من شكله الخاص الخالص، فالشعر يسير نحو الشاعرية الخالصة مثلما يتقدم الرسم عبر الفن المجرد من فن الرسم الخالص. وهذه وجهة نظر لا نريد ربط تحليلنا بها، وكيفما كان التأويل الذي نريد إعطاءه لهذه الواقعة المؤكدة إحصائيا ـ واقعة التزايد المتصاعد لبعض السمات اللغوية عبر ثلاث مراحل كبرى من التاريخ الأدبي ـ فإنها تظل نتيجة هامة في حد ذاتها.

بَقِي مشكلٌ منهاجيٌ أخيرٌ. فنحن نريد أن نقارن الشعر بالنثر، ونقصد بـ **النثر** الاستعمال، أي مجموع الأشكال الأكثر رواجاً في لغة مجموعة لغوية واحدة حسب الإحصاء. وكل مستعمل يصير في هذه الحالة حكماً في تحديد ما هو نثر وما ليس كذلك، إذ يكفيه أن يستعمله بعفوية :

السيد جُرْدانْ : والطريقة التي نتحدث بها، ما هي ؟

معلم الفلسفة : إنها النثرُ.

السيد جُرْدَانْ : ماذا ! فعندما أقول : نيكول، أحضر خفي، وأعطني طاقيتي الليلية، يكون هذا من النثر ؟

معلم الفلسفة : نعم، ياسيدي.

غير أن مبدأ التجانس يقتضي مقارنة الشعر، الذي هو مكتوب، بالنثر المكتوب، وعليه فإن العفوية لم تعد هنا مقياساً كافياً، فالواقع أن لا أحد يكتب بعفوية، فالكتابة تتضمن حداً أدنى من الجهد والإعداد. فبمجرد ما نشرع، ولو في

كتابة رسالة بسيطة فإننا نهتم ولو قليلاً بالأسلوب. وكل لغة مكتوبة تنزع، بمعنى من المعاني، إلى أن تكون «مكتوباً». وللمعنى الاستعاري الذي تكسبه هذه الكلمة، بعدُ، دلالة ظاهرة. وتوجد بالتأكيد أنماط من النثر المكتوب؛ هناك نثر روائي، ونثر صحفي، ونثر العالِم، هذا إذا اقتصرنا على أنماطه الأكثر شيوعاً. فأيها نختار ليكون معياراً ؟ يجب أن نتجه بداهة إلى الكاتب الأقل اهتماماً بالأغراض الجمالية، أي نحو العالِم. إن الانزياح ليس منعدماً في لغته، ولكن من الأكيد أنه قليل جداً.

فالواقع أن الأسلوب إذا ما اعتبر انزياحاً فلن يعودَ فئة محكومة بقانون : كلٌّ أو لاشيء. فاللغة الطبيعية، ولغة الفن قطبان تُرتب بينهما، على مسافات متباينة من هذه أو تلك، الإنتاجات المتحققة كتابة، وللنثر الأدبي، بدون شك، طرائقه الخاصة، غير أننا لن نعدم المناسبة للتأكد من استعماله الواسع للطرائق المميزة للشعر. والفرق بين الشعر والنثر كميٌّ أكثر مما هو نوعيٌّ. إذ إنما يتمايز هذان النوعان الأدبيان بكثرة الانزياحات، والفرق في هذه الكمية يمكن أن ينحدر إلى أقل ما يمكن. فالحدود بين قطعة من النثر الروائي لِـ شَاطُوبْرِيَّان مثلاً، وما صنف ضمن القصيدة النثرية ملتبسة جداً. فالنظم المطرد هو وحده، فيما يبدو الذي يخضع لقانون : كلٌّ شيء أو لاشيء. فالنص إما أن يكون مقفى أوْ لا، موزوناً أو غير موزونٍ. غير أننا سنرى أن هذا ليس إلا مظهراً أولياً، وأن النظم نفسه لا يخلو من اختلافات في الدرجة. وزيادة على ذلك فإن الانزياح في المستوى الدلالي لا يكون تاماً أبداً. وليست هناك فيما يبدو قصيدةٌ شعرية مائة في المائة، وهناك، على الدوام بعض التعسف في تصنيف نصوص قوية الأسلوب ضمن القصيدة المنثور أو النثر الأدبي، إذ يستعمل الجنسان معاً أنماطاً من الانزياح واحدة لا يقوم الفرق بينهما إلا على كثرتها، أي على متغير دائم ومستمر عملياً.

ويمكن أن نشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى

درجة. ويتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعلياً، وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء، بدون شك، قرب القطب الآخر، وليس الانزياح فيها منعدماً ولكنه يدنو من الصفر. وسنظفر في مثل هذه اللغة بأقرب نموذج لما يدعوه رُولاَن بَارْطْ «درجة الصفر في الكتابة». وبهذه اللغة سنقارن القصيدة إذا ما كنا في حاجة إلى ذلك.[20] ولنتذكر في جميع الأحوال، أن الدقة هي ما يُهمنا، وأن كل مستعمل يُعتبر حَكماً مُؤهلاً لتحديد ما هو الاستعمال كلما تعلق الأمر بلغته الأم، ولذلك فمن الأناة الاستعانة بحكام لاختيار صدق الحدس الخاص، كما اعتنينا نحن أنفسنا بتحقيق ذلك.

□□□

إن اعتبار الشعر واقعةً، كغيرها من الوقائع، قابلةً للملاحظة علميا، والتحديد كمياً يؤدي ضرورة إلى صدْم الإحساس العام. فالشعر اليوم في درجة من التقديس تظهر معها كلُّ محاولة للكشف عن آلياته بمظهر التدنيس. علم الشعر ؟ إنها عبارة تحمل من القدح بقدر ما تحمله من المفارقة، ذلك أن العلم والشعر، كما اعترفنا بذلك نحن أنفسنا، يوجدان على طرفي نقيض.

ولكن يجب أن نفضح، مرة أخرى، الخلط المتجدد على الدوام بين الملاحظَة والواقعة الملاحظَة. فالشعر يعارض العلم كواقعة، غير أن هذه المعارضة لا تَمس في شيء المنهج المُتَبنَّى للملاحظة. فالفرق بين التنجيم وبين علم الفلك لا يوجد في النجوم وإنما يوجد في ذهن الإنسان الذي يدرسها. وليس في الواقعة الشعرية، في ذاتها، ما يعارض معارضة مسبقة محاولة الملاحظة والوصف العلميين. ولاشك أن الأمر هنا في غاية التعقيد والغموض والشفافية. وكان ڤاليري نفسُه يرى في ذلك «يدخل المتعذر على التعريف في التعريف». ويجب أن نرفع هنا لبساً

20) لنتذكر أن بالي Bally يَعتبر هو الآخر لغةَ العلم قُطباً يُقَابلُ لغة «الأسلوب».

جديداً، فإذا ما بدا في الواقع أن الغموض سمة ضرورية للشاعرية بما هي شاعرية، فإنما يصدق ذلك على **المستهلك**، على الذات الجمالية التي تنجز عملية التأمل. غير أن هذا الغموض الظاهراتي[21] ليس غموضاً في مستوى التأمل ضرورةً. فمعرفة آليات الظاهرة لا تمنع هذه الآليات بتاتاً من العمل في المستوى المباشر، إذ توجد بَداهةٌ في التلقي لا تؤثر فيها المعرفة التأملية. فقد بقيت الأرض ساكنة في أعيننا حتى حين علمنا أنها تدور.

وهناك صعوبة أخرى يبدو أنها تنبع من كون الشعرية تعبر عن نفسها نثرا، فالشعر هو **اللغة - الموضوعُ** للغةٍ واصفةٍ هي النثر. ويبدو أن هذا التباين الأساسي قد حكم على الشعرية بتضييع جوهر موضوعها نفسه. فهي تُسطّح الشعر تسطيحاً نهائياً بمجرد ما تتحدث عنه نثراً. على أنه يجب أن نميز مرة أخرى بين عَمَلية الاستهلاك وهي جمالية، وعَمَلية التأمل وهي عِلْمية. فتذوق النص غير معرفته، ومعرفته غير تذوقه، ومن العادي أن يعبر عن هاتين العمليتين المختلفتين بلغتين مختلفتين.

وكيفما كان الحال فيجب أن نختار فإما أن نعتبر الشعر هِبَة عُلْوية تُسْتقبَلُ في صمت وخشوع، وإما أن نقرر الحديث عنها، وفي هذه الحالة يجب أن نحاول أن يكون ذلك بطريقة إيجابية. وكثير من النقاد يفضلون ألا يتحدثوا عن الشعر إلا شعرياً، ولا تعدو شروحهم وتفسيراتهم أن تكون غير قصيدة ثانية توضع فوق القصيدة الأولى، أي غنائية على غنائية. وهذا شأن هذه التعريفات التي نقل جُورْجْ مُونَانْ أمثلة منها : «يتعلق الأمر، في الشعر، بإجراء عمليات عقلية بطريقة واضحة، وإقامة معادل مناسب لها بواسطة مادة الكلمات وحدها». «ومهمة الشعر الخاصة هي أن يوفر لأقوى ما في اللغة ولأخفى وأغمض ما في العالم مكانا للقاء

(21) Phénoménologique.

خافٍ وغامض».(22) إن عبارات من هذا القبيل لا طائل وراءها لأنها غير واضحة ولا قابلة للفحص ثم هي تجعل مما هو مُشكل سراً خفياً. ويجب، خلاف ذلك، طرح القضية بكيفية تسمح بتصور بعض الحلول الممكنة. إنه لمن الممكن جداً أن ينكشف زيف الفرضيات التي نقدمها هنا، ومع ذلك فستكون لها مزية توفير وسيلة لإثبات زيفها. وسيكون حينئذ من السهل إصلاحها أو تعويضها إلى أن نحصل على ما هو أحسن، ولا شيء يضمن لنا في هذه المادة أن تكون الحقيقة سهلة المنال، وإن التقصي العلمي يمكن أن يظهر غير إجرائي في نهاية المطاف. ولكن كيف يمكن معرفة ذلك قبل الخوض فيه ؟

(22) Poésie et société, Paris, P.U.F. p. 53-4.

الفصل الأول

المسألة الشعرية

في اتخاذنا اللغة الشعرية موضوعاً لدراستنا لا نكون قد حددنا هذا الموضوع بما يكفي من الوضوح. ذلك أن اللغة تنطوي على مفارقة، فهي تبدو عند التحليل وكأنها مكونة من عناصر هي نفسها غير لغوية. وهناك طريقتان لمواجهة القصيدة، إحداهما لغوية والأخرى غير لغوية. فاللغة، كما نعلم، مكونة من مادتين، أي من حقيقتين توجد كل واحدة منهما قائمة بنفسها ومستقلة عن الأخرى، تُدعيّان **الدال والمدلول** (حسب سوسير)، أو **العبارة والمحتوى** (حسب يامسليف). فالدال هو الصوت المتلفظ به، والمدلول هو الفكرة أو الشيء.[1] والدليل حسب التعريف المدرسي القديم الذي أعيد إليه الاعتبار اليوم هو «Aliquid pro aliquo»، أي طرفان يحيل أحدهما على الآخر، وهذا المسلسل من (الإحالة على) يُكوِّنُ ما ندعوه «دلالة».

ومع أن أيّاً من المادتين لا تعتبر في ذاتها لغوية خالصة، فعلى مستوى العبارة والمحتوى يجب أن نميز، مع يامسليف، بين **الشكل** و **المادة**. فالشكل هو

1) يُسَوّي اللسانيون المعاصرون بين المدلول أو التصور أكثر مما يرجعونه إلى الشيء. وما دامت كل فكرة هي فكرة عن شيء، كما رددت الفنومنولوجيا ذلك على مسامعنا فمن حقنا أن نتبع مسلسل الدلالات إلى أن نصل إلى الشيء نفسه ومن الأنسب أحيانا كثيرة، عندما يتعلق الأمر بمادة المدلول أن نتحدث بلغة الأشياء.

مجموع العلاقات المعقودة بكل عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح لعنصر مًا بأداء وظيفته اللغوية. وهكذا فعلى مستوى العبارة، هناك طريقتان مختلفتان في الفرنسية لنطق الحرف (r) مكرراً و (r) ملْثُوغاً. وللفرق بينهما من وجهة النظر المادية، أي السمعية والتلفظية، نفس الأهمية التي للفرق بين (r) و (l). فمن وجهة نظر صوتية تمثل (r) صوتين متمايزين، غير أن هذا الاختلاف التلفظي ليس لغويا، إذ لا توجد في الفرنسية كلمتان تتعارضان بهذا الاختلاف وحده كما تتعارض مثلا «rampe» (منحدر)، و «lampe» (مصباح). وبوسعنا أن نميز بالطريقة نفسها بين شكل المحتوى ومادته. فالمادة هي الواقعة العقلية أو الأنطلوجية، والشكل هو هذه المادة نفسها كما تُبَنْيِنُهَا (تصوغها) العبارة. فأي كلمة لا تأخذ معناها إلا ضمنَ عَلاَقَاتِ التعارض مع غيرها من كلمات اللغة. ونورد هنا مثالاً ليَامْسْليفْ : «... تغطِّي كلمتنا **أخضرُ** ضمن ألوان الطيف، حيزاً تقطعه لغة الغالِ قسمين. ويرجع أحد هذين القسمين إلى ما تعنيه كلمتنا **أزرقٌ**. وبهذا فإن الحدَّ الذي تقيمه اللغةُ الإنجليزية بين **أخضرَ** و **أزرقَ** غير موجودٍ في لغة الغال».(2)

هكذا ففي الواقعة الموضوعية الواحدة، مثل ألوان الطيف، تأخذ الكلمات في كل لغة معنى مختلفاً حسب نظام التقابل الخاص بها، فـ «اللغة شكل، وليست مادة». كما قال سُوسير.

ووجهة النظر **الشكلية** هذه التي تطبقها البنيوية على اللسان سنطبقها من جهتنا على الكلام أي الرسالة نفسها. فالنثر والشعر يتميزان داخل لغة معينة كنمطين مختلفين من الرسائل. وعليه تتعارض رسالتان بدورهما سواء في المادة أو في الشكل، وذلك على مستويي العبارة والمحتوى معاً. وسيكون الشكل، وحده موضوع بحثنا عن هذا الفرق، مُنْفَصِلينَ بذلك عن الشعرية التقليدية التي كادت - إلى وقت قريب - تُجْمِعُ على البحث عنه في جانب المادة.

(2 Prolegomena to a theory of language. Trad du danois Baltimore, 1953.

فلننظر أولا في مستوى العبارة، أي في ثنائية : نظم ـ نثر. فالتصور المادي للنظم هنا يبدو كما لو كان مترتبا عن التعريف نفسه. فجميع نُظُم نَظْمِ الشعر تستند، في الواقع، إلى معايير مُتَوَاضَعٍ عليها، وتشترك هذه المعايير في أنها لا تستخدم من اللغة إلا وحدات غير دالة. فإذا ما حبسنا نظرنا في النَّظْم الفرنسي المطرد وجدناه يعتمد على الوزن والقافية، أي على المقطع والفونيم. والحال أن المقطع والفونيم وحدتان أصغر من الكلمة أو المُونيم، أي أصغر من الوحدة الدلالية الدنيا، ولا يغير شيئاً من دلالة رسالة أن تكون بهذا العدد أو ذاك من المقاطِع، كما لا يُؤثر في معنى كلمة اشتراكها أو عدم اشتراكها مع غيرها في القافية.

فلا يبدو إذن أن الوزن والقافية خاصيتان عالقتان باللغة. بل يبدوان كبِنْيَة فوقية يقف تأثيرها عند المادة الصوتية وحدها، دون أن يكون لهما تأثير وظيفي في المدلول. فيبدو الخطاب المنظوم، إذن، من وجهة النظر اللغوية الخالصة كما لو كان مشاكلا للغة غير المنظومة. وإذا ما وُجِدَ بينهما فرق جمالي فذلك لأن نوعاً من الزخرف الصوتي يضاف إلى الخطاب المنظوم من الخارج كفيلٌ بإحداث أثرٍ جماليٍّ خاص. فاللغة المنظومة تطابق لذلك : نثر + موسيقى فتضاف الموسيقى إلى النثر دون أن تغير شيئا من بنيته. وإذا ما أعدنا هنا تشبيه اللغة بلعبة الشطرنج عند سوسير فإن النظم سيشبه هذه القطع المنحوتة بفنية، والتي قد تكون لها قيمة جمالية خاصّة، دون أن تكون لذلك، بالطبع، أية علاقة بمباراة الشطرنج نفسها، سواء في بنيتها أو في سيرها.

ولاشك أن تصور النظم بهذا الشكل ليس تصوراً خاطئاً كلية. ذلك أن اعتبارات الجمالية الصوتية ـ الجرس[3] التناغم[4] ليست بالتأكيد غريبة عن الشاعر. إن للنظم «موسيقى» تطرب من تلقاء نفسها، كما تدل على ذلك المتعة التي نجدها في الاستماع إلى أبيات من لغة نجهلها، بل إن ڤَالُونْتِين، وهو عالم جمال إنجليزي،

3) Euphonie.

4) Eurythmie.

ليصرح بحصوله على متعة ما من تلاوة Barbara cerelant darii ferio وذلك يدل على أن إيقاعاً منتظماً، مثل هذا، مكوناً من 3 3 3 3، كفيل بدغدغة الأذن، كما أن التكرار المنتظم لأصوات بأعيانها يمثل قيمة إمتاع ما، كما تشهد بذلك ملاحظة (مشاهدة) الأطفال. غير أننا لا نعتقد أن هذه القيمة تكون الوظيفة الوحيدة، لا الوظيفة الأكثر أهمية في نظم الشعر.

إذ بوسعنا في الواقع أن نعارض هذا التصور بحجج مادية، وعلى رأسها الفقر النسبي للإمكانيات الصوتية المتاحة للموسيقى اللغوية. فمن المعلوم أن النظم كان يُغَنّى في الأصل، ثم توقف عن ذلك توقفاً تاماً. فالقصيدة التي ندرسها هي قصيدة أُنشِدَتْ أو ربما قُرِئَتْ أيضاً. وهي بذلك تتخلى طواعية عن جزء هام من وسائلها الموسيقية. وهكذا ففيما يخص المدة وحدها، أبان جُورْجْ لُوطْ[5] أن العلاقة بين المدة الطويلة والقصيرة في الإنشاد هي من 1 إلى 7 فحسب، في حين أن العلاقة بين الرباعي والمدور في الغناء تمتد من 1 إلى 64. وإذا ما انتقلنا بنفس الطريقة من الغناء إلى الكلام وجدنا الصوت يَخْتَزِلُ سُلَّم الشدة ويقلصه كثيراً ويختزل أكثر من ذلك سُلَّم الارتفاع. وقد لاحظ هَنْري بْرُومُون ضَعْفَ هذه المُوسيقى عندما نقارنها بالموسيقى الحقيقية، أي عندما نقارن بُودْلِير بِفَاغْنِر.[6]

وهناك اعتراض من صنف ما سبق يمكن أن يقوم على المحاولة المعروفة بـ **الحرفية**. فمذهب الحرفية مُهِمٌّ حتى بفشله نفسه، فله مزية تطوير منطق المادية إلى أقصى حد. فإذا ما كانت، في الواقع، للأصوات المتلفظ بها في القصيدة قيمة جمالية خاصة، فلماذا لا يُعْتَمَدُ عليها في حرية ودون اهتمام بمقتضيات المعنى ؟ لقد ابتدعت الحرفيةُ أولَ الأمر كَلِماتها الخاصة ثم ذهبت بعيداً، فابتدعت فُونِيماتِها أو بالأحرى عناصرها المصَوِّتَةَ، فابتدعت بصنيعها هذا نوعاً من الموسيقى الملموسة التي إن قُبلت جمالياً، فلا يمكن بحال إدراجها في باب فنون اللغة.

5) L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale 2' ed. Paris, la Phalange 1913.

6) La poésie pure, Paris, Grasset, 1926, p. 24.

والواقع أن اللغة دلالةٌ ولا ينبغي أن يفهم من ذلك ـ مجازاً ـ كل ما بوسعه الإيحاء أو **التعبير** بل يعني ذلك بالتدقيق هذا المسلسل القائم على «**الإحالة على**» الذي يتضمن تسامي المدلول، أي ثنائية طرفي المسلسل السميولوجي الملحوظة بهذا الشكل.

إن الحرفية بادعائها الانتماء إلى القصيدة قد حكمت على نفسها بالفشل، فما لم تكن لقصيدة مّا دلالة فلن تعتبر بعدُ قصيدة، لأنها لم تعد لغة[7]، وتقتضي البرهنة على ذلك تجريبياً أن تكون لدينا القدرة على المقارنة بين نصين متماثلين صوتاً ومختلفين معنى، وذلك متعذر من أساسه. ومع ذلك فقد خطا رِيمُونْ كُونُو خطوة في هذا الطريق معتمدا على طريقته الذكية في : **تناظر المصوتات** القائمة على إعطاء البيت الشعري مقابلا صوتيا، مُكَوَّنا من المصوتات فحسب، فبيت مَلارْمِي :

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui.

يعطي في هذه الحالة :

Le liège, le titane et le sel aujourd'hui.

فالتجربة فيما يبدو لنا حاسمة.

وبوسعنا أن نضيف إلى هذه الاعتراضات الواقعية غير المبطلة، حُجَجاً قانونيةً مستخلصة من فعالية نَظْمِ الشعر نفسها. فلنعد إلى حالة القافية وقد كنا نقول إنها تعتمد على فونيمات، أي على وحدات لغوية غير دالة، غير أن هذا ليس إلا مظهراً أولياً، فالقافية ليست في الواقع مجرد تشابه صوتي، إذ يوجد في اللغة صنفان من المماثلات الصوتية، مماثلات دالة كالمماثلات النحوية مثل facteur, acteur وأخرى غير دالة، وهي المماثلات غير النحوية مثل sœur و douceur والحال أن القوافي

7) ضمّن ج. روسلو J. Rousselot منتخباته من الشعر الفرنسي Anthologie de la poésie française المطبوعة سنة 1962 بـ Seghers-Paris بعض القصائد الحرفية، ولكنه أضاف هذا التحفظ : «نرتابُ (أو نجحد) طبيعتها الشعرية».

(كما قال ياكوبسون) يجب أن تكون نحوية[8] ومنافية للنحو[9]، أما القافية اللا نحوية التي لا تعبأ بالعلاقة بين الصوت والبنية النحوية، فقد تتدخل مثلها في ذلك مثل جميع أشكال اللانحوية، في نطاق الأمراض العقلية.[10] وعليه فالقافية تحدد في علاقتها بالمدلول، وسواء كانت هذه العلاقة موجبة أو سالبة، فهي في جميع الأحوال علاقة داخلية، ومكوّنة لهذا المُقوِّم. ويجب أن تدرس القافية داخل هذه العَلاقَة.

وبنفس الشكل نلاحظ أن **التضمين** الذي يعتبر طريقة شائعة الاستعمال في الشعر الفرنسي المعاصر يُعَرَّفُ بكونه عدم تطابق بين الوزن والتركيب، فيُحَدَّدُ هو الآخر بعلاقة داخلية بين الصوت والمعنى، فالنظم إذن ليس عنصراً مستقلاً يضاف من الخارج إلى المحتوى، بل هو جزء لا يتجزأ من مسلسل الدلالة، وهو لذلك لا يرجع إلى علم الموسيقى بل إلى اللسانيات.

وهذا التمييز في وجهة النظر يطبق على الوجه الآخر للخطاب الشعري، أي على المدلول. فحتى وإن بدَا من أول وهلة ـ كما سبق أن قلنا ـ أن القصيدة لغة، فوظيفتها أن تحيل على المحتوى الذي يعتبر مادة، أي شيئاً موجوداً في ذاته وفي استقلال عن أي تعبير لغوي أو غير لغوي. فالكلمات ليست إلا بدائل للأشياء. إنها مرصودة لتنقل إلينا خبراً عن الأشياء، خبراً كان بوسع الأشياء نفسها أن تبلغه بدقة أكبر لو أمكننا أن نراها مباشرة. وإذا ما اضطرني عدم حمل الساعة إلى أن أسأل شخصاً فكان جوابه : **إنها الثانية** فإنه يقدم لي خبراً مطابقاً للذي سأحصل عليه لو نظرت بنفسي في ميناء ساعته.

8) grammaticales.

9) non grammaticales.

10) Essais de linguistique. Paris, edi. de Minuit, 1963, p. 23.

ليست اللغة إلا بديلاً مقنّناً للتجربة نفسها. والتواصل اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين : إحداهما الترميز[11]، ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثانية فك الرموز[12]، ويسير من الكلمات إلى الأشياء. أليس فهمُ نص من النصوص عبارة عن تبين ما يختفي وراء الكلمات، أي السير من الكلمات إلى الأشياء، وباختصار، فصل المحتوى عن العبارة الخاصة به ؟ وسَيُعْتَرَضُ بوجود حالات يتعذر فيها تصورُ الفكرة في ذاتها خارجَ الكلمات المعبَّر بها. ولطالما أكد لنا علماء النفس أنه لا يوجد فكر بدون لغة، وأن اللغة ليست لباساً للفكر، ولكنها الجسد نفسُه. ويبدو ذلك حقاً فيما يخص الفكرة المجردة، فوجودها مَرْهُون بتسميتها. غير أن الترابط لا يعني التطابق. وكون الفكر لا يستغني عن العبارة، لا يبرهن على ارتباطه بعبارة معينة، فيمكن دائماً أن نربط الفكر المجرد بعبارات مختلفة. ثم إن قابلية الترجمة سواء إلى لغة أخرى أو داخل اللغة الواحدة دليلٌ على أن المحتوى يحتفظ بتميزه عن العبارة.

فالترجمة تعني أن نرصد لمضمون واحد عبارتين مختلفتين. ويدخل المترجم حلقة التواصل حسب الخطاطة التالية :

مرسل ← رسالة I ← مترجم ← رسالة II ← مُتَلق.

وتتم الترجمة إذا كانت الرسالة II تعادل الرسالة I دلالياً؛ أي إذا كان الخبر المنقول واحداً. ولاشك أن الترجمة امتحان عسير، وقد صار من المعتاد أن تتراكم ضدها التهم التي يلخصها المثل الإيطالي. غير أن المترجم لا يخون قطعاً إلا النصوص الأدبية. أما اللغة العملية فتبقى قابلة للترجمة بل إنها لتبدو أحياناً قابلة للترجمة بشكل جيد. وذلك يدل على أن الفكر كلما تجرد قل التصاقه باللغة.[13]

11) L'encodage.

12) Le décodage.

13) انظر في هذه القضايا كتاب جورج مونان :
Problèmes théoriques de la traduction. Paris, Gallimard. 1962.

من حقنا إذن أن نفترض استقلال المحتوى، ولو فيما يخص لغة من الصنف العلمي، وأن نؤسس على هذا المبدإ تبعية العبارة للمحتوى. فاللغة ليست إلا حاملا للفكر، فهي وسيلة والفكر غايتها، وليس من الأكيد أبداً بصفة مسبقة ألا يُتَوَصَّلَ إلى الغاية الواحدة بوسائل أخرى تتصف بنفس الدقة أو أكثر. وسيكون لدينا إذن الحق، على الدوام في ترجمة رسالة بكلمات أخرى سواء لتقريبها من الأذهان، أو كما يفعل المعلم ليتأكد من فهم التلميذ. هنا يندرج ذلك الاختبار البيداغوجي الرفيع الذي ندعوه **شرح النص**، الذي يطبقه المعلم في مدارسنا على نصوص الأجناس المختلفة بدون تمييز، أدبية كانت أو فلسفية، شعراً كانت أو نثراً. وهنا، والحال هذه، يكمن المشكل كلُّه. إن استقلال المُحتوى الذي تشهد عليه قابلية الترجمة غير قابل للنقاش فيما يخص النصوص غير الأدبية. فهل يَصْدُقَ مثل ذلك على النصوص الأدبية، والشعرية بتحديد أكثر ؟

إن قابلية الترجمة تكَاد تكون، على وجه التدقيق، المقياس الذي يتيح لنا التفريق بين هذين النمطين من اللغة. وهذه واقعة يشهد عليها الجهاز المُتَرجِم(14) ويكمن المشكل بتمامه في معرفة سبب استعصاء الشعر على الترجمة.

وللإجابة على هذا السؤال يجب أن نميز هنا بين شكل المحتوى ومادته. فترجمة المادة ممكنة، أما ترجمة الشكل فغير ممكنة. ويخبرنا أحد كبار الاختصاصيين في هذه القضايا «أن الترجمة تكمن في أن ننتج في اللغة المُتَرْجَم إليها المعادل الطبيعي الأكثرَ قرباً من الرسالة كما هي في اللغة المترجم عنها في جانب الدلالة أولا ثم في جانب الأسلوب»(15). يوجد هنا، بالتأكيد، مُسْتَوَيَا العملية؛ فمادة المحتوى هي الدلالة، والشكل هو الأسلوب. ولذلك فعندما تكون لغة الانطلاق ولغة الوصول معاً نثراً، فإن المستوى الشكلي يفقد كل قيمة مميزة فالنثر

14) انظر مقال بيرطو In Etudes philosophiques. «Les machines à traduire» P. Berteaux. 1962 n° 2
ويستخلص من تجارب في الترجمة أنجزت في السنة الماضية، ونشرت في الصحافة، أن نصين عرضا على جهاز الترجمة، فبدا أحدهما قابلا للترجمة والآخر غير قابل لها. والنص غير القابل للترجمة هو، بالطبع، قصيدة.

15) Nida, «principales on translation», in **on translation**, ed. Brower Harvard. Univ. Press. 1959.

هو بالتحديد درجة الصفر في الإسلوب. بوسعنا، دائما، ترجمة نص علمي ترجمة دقيقة إلى لغة أخرى أو داخل اللغة الواحدة، وذلك بالتدقيق لكون العبارة هنا تظل مفارقة للمحتوى. فلا يختلف شيء بتاتاً عندما نقول : «إنها الثانية بعد الزوال» أو «إنها الرابعَ عشرة» أو «It is Two o'clock p.m.». غير أن الأمر يختلف بمجرد ما يتدخل الأسلوب. فالعبارة تعطي المحتوى حينئذ شكلا أو بنية خاصة يعسر أو يستحيل جعله بخلاف ذلك. ولهذا يمكننا أن نحتفظ من القصيدة بالمعنى (في مادته)، في حين نُضَيِّعُ شكله ونضيع الشعر مرة واحدة. ولتقريب الأمر نأخذ مثالا مبتذلاً، لنقارن بين هذه التراكيب الثلاثة :

أ) شعر أشقر[16]

ب) أشقر الشعر (أي الأشقر منه)[17]

ج) شعر ذهبي[18]

إذ يوجد بين هذه التراكيب الثلاثة فرق، فـ (أ) تنتمي إلى النثر، و (ب) و (ج) يمكن إرجاعهما إلى الشعر (برغم البلى الناتج عن الابتذال). فما مصدر هذا الفرق ؟ هنا يكمن السؤال الذي تطرحه الشعرية بكامله. فمادة المحتوى في هذه التراكيب الثلاثة واحدة، وذلك يدل على أنها تحمل خبراً واحداً. فللإجابة على هذا السؤال : «ما لون هذا الشَّعَر ؟» سيجيب ثلاثة أشخاص اَطَّلَعَ كل واحد منهم على واحدة من الرسائل السابقة جواباً واحداً هو : أشقر. فالفرق بين الشِّعر والنثر ليس في هذا، إنه لا يتعلق بالمدلول في مادته، ولا يقوم في الأساس على شيء آخر هو علاقات المدلولات فيما بينها. علاقة المدلول **أشقر** بالمدلول **شعر** ليست واحدة

16) cheveux blonds

17) blonds cheveux.

18) cheveux d'or.

في حالتي وضع دَالّه قبل دالّ الاسم أو بعده. وليس الأمرُ واحداً كذلك فيما إذا دَلّ عليه بالدال **أشقر** أو بالدال **ذَهَبٌ**. ولأن الأمر يعود إلى العلاقة فسنتحدث عن بنية أو عن شكل، ومادامت هذه العلاقة علاقة مدلولات فسيكون من حقنا أن نتحدث عن شكل للمعنى. وبهذا تكون (أ) ترجمة لـ (ب) و (ج) إذا كان معنى الترجمة هو الاحتفاظ بالمادة، وليس صحيحاً إذا كان معنى الترجمة الاحتفاظ بالشكل لأن الشكل هو الذي يحمل الشعر، فيمكن أن نصل بترجمة قصيدة إلى النثر أقصى ما نريد من الدقة دون الاحتفاظ، رغم ذلك، بشيء من الشعر.

ويُمِدنا هِنْرِي بْرُومُون في ذلك بمثال جيد فيعطي لبيت مِالِيرْب :

أ ـ وستتجَاوزُ الثِّمارُ وعْدَ الأَزْهَار[19]

الرواية التالية التي لا تكاد تختلف عن الأولى

ب ـ وستتجَاوزُ الثِّمارُ وعُودَ الأَزْهَار[20]

وهذا يكفي في نظره لسقوط قيمة البيت كلية. وهذا المثال ثمين بشكل خاص، فما دامت البنية العروضية والإيقاعية واحدة في البيتين، فبوسعنا ألاَّ نَعزُوَ للدال أي تأثير، ويبقى الأمر رهينا بالمدلول وحده. فإذا كان هناك مِن تَرَدّ في قيمة البيت فهو المسؤول الوحيد عن ذلك. والحال أن مادة المدلول واحدة في الروايتين، فالخبر الذي نقل إلينا واحد. وذلك ما يمكن فحصه بتعريض البيتين لقياس الصدق كما أوْحَى بذلك ياكوبسون، فمن الواضح أننا لا نستطيع إثبات (أ) أو نفيه دون إثبات (ب) أو نفيه. فإذا كانت عبارة **ستتجاوز الثمار وعد الأزهار** صائبة أو خاطئة فستكون عبارة **ستتجاوز الثمار وعود الأزهار** صائبة أو خاطئة كذلك. فيبقى والحالة هذه أن نعزو الفرق الجمالي إلى الفرق اللغوي القائم بين (أ) و (ب)، وهو فرق يكمن في شكل المدلول، وسنعود إليه.

19) Et les fruits passeront la promesse des fleurs.

20) Et les fruits passeront les promesses des fleurs.

فبانتقالنا من **وعد الأزهار** إلى **وعود الأزهار** غيَّرنا علاقة طرفي المُركَّب فتبدلت لذلك بنية المدلول نفسها كما سيتضح. لقد صار من التقليد أن نعارض الشكل بالمضمون في مجال اللغة، ثم نعزو للشكل المستوى الصوتيَّ وحده. والواقع أنه يجب أن نفرق بين جانبين من الشكل أولهما في مستوى الصوت، والثاني في مستوى المعنى، فللمعنى شكل أو بنية تتغير عندما ننتقل من الصيغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية. فالترجمة تحتفظ بمادة المعنى ولكنها تُضيعُ شكله. وذلك ما حدسه مَلارمي بدقة، إذا ما صدَّقنا قول ڤاليري : «قد يجوز القول بأنه قصد أن الشعر الذي يجب أن يتميز جذرياً عن النثر بالشكل الصوتي والموسيقِي تَميَّز عنه كذلك بشكل المعنى».(21)

فأين يكمن هذا الشكل ؟ إن التحليل اللاحق بأتمّه مرصود لِمحاولة بيان ذلك. أما في مرحلتنا الحالية فنكتفي بإخلاء الميدان، مبينين ما ليس شكلاً. وقد قابلنا الشكل بالمادة، أي تلك الحقيقة الخارجة عن اللغة أو الشيء الذي تحيل عليه اللغة بمعناها الواسع. والشيء ليس شعرياً، وهذا لا يعني أنه نثر، فلنعتبره محايداً بالقياس إلى ثنائية : نثر ـ شعر، وللغة أن تقرر في شأنه. غير أن تفسيراً معكوساً يكمن لنا هنا أيضاً، فالصيغ التي استعملناها منذ حين لا تعمل لصالح نوع من الواقعية التعبيرية التي قد يكون من شأنها أن تزود الكلمات وحدها بقوة جمالية، ما كان للأشياء أن تحصل عليها.

ومرة أخرى تحيل اللغة على الأشياء ولا تملك خارج موسيقيتها الخاصة التي بيَّنا حُدُودَها إلا ما تعيرها هذه الأشياء. والذي ينبغي قوله هو أن الأشياء ليست شعرية إلا بالقوة، ولا تصبح شعرية بالفعل إلا بفضل اللغة، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام، يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة، فيكون شعرياً إن كانت شعراً، ونثرياً إن كانت نثراً. قد تكون هذه القوة موزعة توزيعاً غير متكافئ، وقد توجد أشياء ذات نزوع شعري. فالقمر مثلا، هذا الموضوع الذي لم ينضب معينه

(21) Stéphane Mallarmé. pléiade. p. 668.

عند شعراء جميع العصور وجميع الأمم، لابد أنه يمتاز بخاصية جوهرية. (و مَلاَرْمِي نفسه الذي سئم من هذا الهوس وآلى على نفسه أن يتخلص منه اضطر يوماً إلى الرضوخ قائلا : «إن البغي[22] شاعرية !»). إن مشكلاً من هذا القبيل يرجع إلى شعرية الأشياء التي ينتظر إنشاؤها. ونشير عَرَضاً إلى أن من المحتمل أن يكون ضرورياً هنا أيضا أن نميز في المادّة نفسها مستوىً شكلياً يتميز بالنظر إلى مستوى مادي من درجة أدنى، يمكن أن نربطه ببنية الإدراك بالمقابلة مع الشيء المدرك.[23] وفيما يخص القصيدة فالذي يهمنا ليس الأشياء في ذاتها بل الأشياء معبراً عنها من خلال لغة. ومن ثم توجد هيمنة للغة بالقياس إلى الأشياء، فتحتفظ العبارة بحق تحقيق الإمكانيات الشعرية للمحتوى أو عدم تحقيقها. إن القمر شاعري باعتباره **مَلِكَةَ الليالي** أو باعتباره **ذلك المنجل الذهبي**... ويحتفظ بنثريته في عبارة **كوكب أرضي**. ويُسْتَخلصُ من ذلك بوضوح، أن الدور الخاص بالشعرية الأدبية هو مُساءلة العبارة لا المحتوى الذي يتغير، وذلك لمعرفة مكمن الفرق. يجب إذن الموافقة بشكل تام على الحقيقة التي عبر عنها إِتْيَانْ سُورْيُو عندما أدان «اشتراط عالم من الحدائق والغابات والبحيرات، والوجوه النسوية الحسناء، ومن ضوء القمر الناعم أو الكئيب أو من الضباب الصباحي، عَالمٍ من الورود أو البلابل، ومن الميطولوجيا الإغريقية البروطونية، مع رفض ذكر الطائرات والسيارات ومدخنات المصانع بشكل خاص.»[24] ثم أضاف : «إن أولئك الذين يعتقدون بإمكانية ترتيب الأشياء واحداً تلو الآخر سواء إلى جانب الشاعرية أو بعيداً عنها يخطئون بدون شك». ومع ذلك فإن التاريخ الأدبي قد حكم بمشروعية شَرْطٍ من هذا القبيل. وقد اتبع الشعرُ تطور المجتمعات، فلم يتوقف عن تطوره في اتجاه ديموقراطي. فبعد أن كان مقصوراً على الآلهة والإلاهات فتح

(22) عبارته : «Elles est poétique, la garce» و La garce تعني «البغي» وتعني «الصبية» معا. (المترجمان).

(23) مأخذنا على شعرية كاسطون باشلار أنها لم تُنجزْ هذا الفرق.

(24) La correspondance des arts, Paris, Flammarion, 1947. p. 259.

اليوم أبوابه لحشود العامة. وابتداء من **الجيفة** لِبودلير إلى **المترو** لِبْرِيڤِيرْ أظهرت هذه الكائنات وهذه الأشياء ـ التي كان يُعْتَقَدُ أن لعنة طبيعية تُبْعِدُها عن الشعر ـ أنها كانت جديرة بدخول مجاله، وذلك بمجرد ما فتحت الكلماتُ لها الأبواب.

غير أن الشعرية تبدو متأخرة عن الشعر. إن الغالبية الكبرى من النقاد والشراح يحتفظون بولائهم للتقليد البلاغي القديم الذي كان يفرق بين الأجناس الأدبية بالنظر إلى الموضوعات التي تعالجها. فالفئات الأدبية كانت مرتبطة بفئات الأشياء، فَيُسْتَخْلَصُ الجمالي من الوجودي وهكذا كان بُوزِيدُونْيُوسْ يفرض على القصيدة إعادة إنتاج «المشكلات الإنسانية والإلهية»، كما يوصي مَاثْيُو دُو ڤِنْدُومْ بمضمون قوي وجدي. وفي القرن السابع عشر كان بِوُسْع الملهاة أن تقبل العبارة النثرية، في حين أنّ شرف المأساة كان يفرض لغة المنظوم.

ويصر نقادنا اليوم على البحث عن هذا «المحتوى القوي والجاد» لدى الشاعر كما لو كانت القيمة الجمالية للقصيدة تكمن فيما قيل لا في الطريقة التي قيل بها. فالقصيدة تُحلَّلُ في مستواها الإيديولوجي، أما المستوى اللغوي فيُهْمَلُ أو يُنظَرُ إليه باعتباره مؤشرا أو عَرَضاً. فَيُهْتَمُّ بالشاعر أكثر مما يُهْتَمُّ بالشعر. إن الشرحَ الأدبي يغدو علماً بالخبايا. فالعمل الأدبي أثر يسمح بالانتقال إلى المؤثر. وعندما يصير علم الأدب تحليلاً نفسياً أو سوسيولوجياً، فإنه يبقى في العمق عند القضايا القديمة قضايا الأصول. فقد كان النقد القديم يبحث عن الأصول الأدبية، ويعتقد أنه قال كل شيء عن العمل الأدبي عندما يكشف شبكة علاقاته التاريخية. ويبحث النقد الحديث في الأصول النفسية أو الاجتماعية، ويعتقد أنه فسر العمل الأدبي عندما يربطه بطفولةٍ أو وسطٍ مّا. إنه يبحث عن مدلول حقيقي مختلف عن المدلول الظاهري، لِيَسْتَلِمَ منه مفتاح العمل الأدبي، وبذلك يتوارى عنه موضوعه الحقيقي، إذ يبحث وراء اللغة عن مفتاح موجود في اللغة نفسها كوحدة لا تنفصم بين الدال والمدلول.

ولنتفق (أولا) على أننا لا نسعى إلى إنكار صلاحية تأويلات التحليل النفسي والسوسيولوجيا، فلهذين العلمين كامل الحق في مُسَاءَلة العمل الأدبي كما هو الشأن بالنسبة لكل مظاهر الواقع الإنساني الذي يكوّنُ موضوعَهما. وإنما نريد أن ننكر الأهلية الجمالية التي يدعيانها أحياناً بغير حق، وربما كان ذلك بطريقة غير إرادية. فعندما نعالج لغة الشاعر كما نعالج عَرَضاً مرضياً أو وثيقة، نخطئ ما يميزها، وهو الجمال. فليس للتحليل النفسي ولا لعلم الاجتماع ما يقولانه في مسألة خاصة بعالم الشعر، وهي : ما وجه الاختلاف بين الشعر والنثر ؟ فيمكن أن تكون استعارة ما علامة لِهَوسٍ، ولكن ليس هذا هو مصدر شاعريتها، بل مصدرها هو كونها استعارة، أي طريقة للدلالة عن محتوى كان بالإمكان التعبير عنه بلغة مباشرة، دون أن يفقده ذلك شيئاً من ذاته. فلِلْمُحلِّل النفسيِّ الحقُّ في أن يجِدَ وراء بيت بُودْلِير التالي :

لكن الجنَّة الخضراءَ جنةُ الحبِّ الطفُولي[25]

ظلاًّ أُوديبياً للسيدة أُوبِيكْ. غير أن مثل هذا الاستنتاج يمكن أن يقوم على جملة نثرية عادية مثل : «الأطفال المحبون سعداء جداً»، التي وإن احتفظت بالمحتوى فإنها تضيع الشكل، وتضيع معه الشعر في وقت واحد.

إن اللسانيات قد صارت علماً يوم تبنت، مع سوسير مبدأ المحايثة، أي تفسير اللغة باللغة نفسها. ويجب على الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسه. فالشعرية مُحايِثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي. وهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعاً لها بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة. والشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كَلِمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي. وقد أمكن تعريف الشعر الغنائي بابتذاله نفسه، أي باعتباره سِجِلاً مكروراً من العواطف

25) mais les vers paradis des amours enfantines.

الكبيرة التي تمثل الرصيد المشترك بين البشر، وتمدهم بموضوعات وحي لا ينضب. غير أن الابتذال في المُعَبَّرِ عَنْهُ لا في العبارة.

فقصيدة **البحيرة** للاَمَرْتِين و**حزن أُولاَمْبْيُو** لِفِيكْتُور هِيكَو، و**الذكرى** لمُوسِّي تقول شيئا واحداً، غير أن كل واحدة تقوله بطريقة جديدة، في تراكيب كلامية خاصة تدوم في الذاكرة إلى الأبد، لأن الجمال يكمن فيها. وحسب قول أبُولِينِيرْ «فلطالما أحب الفرنسيون الجمال على سبيل الاستخبار.» ولا شيء يدل على صدق هذا الحكم أكثر مما يدل عليه هَوسُ الشرح الذي كان بعْضُ شعرائنا موضوعاً له، خاصة مَلاَرْمِي. فقد بُذِلَ مجهودٌ كبير لاكتشاف التمزقات الميتافيزيقية في **آثار** هذا الشاعر المشهور **بالغموض**.[26] ونثير الانتباه جيداً إلى احتمال وجود هذه التمزقات، كما نثير الانتباه مرة أخرى إلى أننا لا نفكر بتاتاً في إنكار وجود محتوى للغة الشعرية. أما أن نصرف النظر إلى هذا المحتوى لاَ نتعداه، مهما كبرت قيمته الواقعية، ومهما كان عمقه أو أصالته فإننا قد نعطي بذلك الانطباع بتسليمه وحده القيمة الشعرية في القصيدة. ويزيد الأمر تعقيداً ومفارقة حين يتعلق الأمرُ بشاعر مثل مَلاَرْمِي، الذي يُعتبرُ هو الآخر من علماء الشعر الذين عبروا عن أنفسهم بطريقتهم الجمالية الخاصَّة تعبيراً دقيقاً. والحال أنْ لاَ أحدَ غيره وعى أكثر منه، وبوضوح، الطبيعةَ اللغوية لفنِّه، وهو القائل : «إننا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات»، وعرف نفسه بالعبارة العجيبة التالية : «أنا مُرَكِّب».[27] ومع ذلك فمازال الاهتمام بالإيديولوجيا مُقدماً على الاهتمام باللغة، الاهتمام بما تقوله القصيدة، أكثر من الاهتمام بالطريقة التي تقوله بها.[28]

وهكذا تنازع الشراح معنى كلمة (انتحار) في البيت التالي :

فَرَّ الانتحارُ الجَميلُ مُظفراً.[29]

26) انظر في هذا مقالنا «غموض مالارمي» (L'obscurité de Mallarmé) في Revue Esthétique يناير - مارس 1962.

27) «je suis un syntaxier».

28) انظر لذلك مؤلَّف ج. شيرر J. Sherer المعنون L'expression Littéraire de Mallarmé, Droz, Paris, 1947.

29) victorieusement fuit le suicide beau.

وذهبوا في ذلك مذاهب بعيدة فبعضهم (أي مُورُون وِجُونْكَو) أخذ الكلمة في معناها الحرفي، وآخرون (هما تِيبُودِي ودَقْيسْ كَرْدْنِ) رأوا فيها غروب الشمس. فيكاد هذا النقاش، والحال هذه، يحجب واقعة أساسية، وهي أن هذا المعنى نفسه كان يمكن أن يعبر عنه نثراً دون أن يلحقه ضرر. ومثال ذلك :

تَمَكَّنَ مِنْ تَجاوُز مُحَاولةِ انتحارٍ جَمِيل[30]

هذا في الرواية الأولى. وفي الرواية الثانية :

حوَّل نظرِي عن غُروبٍ جَمِيل[31]

فهاتان الصيغتان مختلفتان في المعنى، ولكنهما تعارضان، متحدتين - باعتبارهما نثراً - الصيغة الأصلية التي هي شعر. فالاختلاف موجود أولا في الصورة الصوتية. غير أن الأمر لا يقف عند هذا الحد، إذ يوجد مستوى شكلي ثان معجمي - نحوي وبه يأخذ المعنى خصوصيته الشعرية. فالمشكل الذي يثيره الشارح ليس مجانياً مع ذلك، فللقصيدة معنى، غير أنه يجب أن نعلم من أي نوع هُوَ. فإذا لم نفهم أن كلمة **سطح** تَعني في بيت ڤَالِيرِي :

هذا السَّطحُ الهَادِئُ الذِي تمْشِي فيهِ الحمَائِم[32]

البحر والحمائم تعني السفن فإننا قد نخطئ هدف الشاعر. غير أن هذا المعنى باعتباره مادة، أي كون **السفن تبحر فوق بحر هادئ**، لا يتضمن أية شاعرية في حد ذاته. ولا يملك ذلك بالحق الطبيعي إطلاقاً، وتشهد لهذا إمكانية التعبير عن الشيء نفسه بعبارة خَالِصة النثرية؛ فالواقعة الشعرية إنما تبتدئ انطلاقاً من اللحظة التي دُعي فيها البحر **سطحاً** ودعيت البواخر **حمائم**، فهناك خرق لقانون اللغة أي انزياحٌ لغوي يمكن أن ندعوه، كما تدعوه البلاغة القديمة، «صورة بلاغية»،[33] وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي.

30) Ayant surmenté la tentation d'un beau suicide.
31) Ayant détourné mon regard d'un beau coucher de soleil.
32) *Ce toit tranquille où marchant des colombes.*
33) لم يوضع للكلمة تعريف بلاغي قار، فالبعض يقابل بين Tropes و figures، وهناك من يجعل إحدى الكلمتين نوعاً من الأخرى. ونحن نتبنى الرأي الأخير فَـ «figures» تدل على الجنس و «Trope» تدل على النوع المعجمي منه.

عرّفت البلاغة الصور البلاغية منذ القديم، معتبرة إياها طرقاً في الكلام بعيدة عن الطرق التي تعتبر طبيعية وعادية، أي اعتبرتها انزياحات لغوية. ويمكن لمجموع وقائع الأسلوب أن تنضوي تحت تسمية ملائمة تتمثل في كلمة صورة. صحيح أن كلمة صور هذه قد صارت اليوم محتقرة ككل ما يأتي من البلاغة القديمة، ورأينا أن في ذلك ظلماً صريحاً. أما أسباب فقْدِ الثقة التي سقط فيها هذا العلم الذي كان محترماً جداً في الماضي فمتعددة، ولن نذكر منها إلا سبباً واحداً لأنه يهم المشكلة التي ناقشناها منذ حين بصفة مباشرة.

يمكن أن نميز صنفين من الصور البلاغية ندعوها مع فونتاني[34] **صور إبداع** و **صور استعمال**، ولفهم هذه المقابلة نفسها يجب أن نميز في الصور بين الشكل والمادة، فالشكل هو العلاقة التي تجمع الكلمات، والمادة هي الكلمات نفسها. ولنأخذ حالة الاستعارة، فقد أسست في البداية على علاقة معقدة بين كلمة وسياقها، وسنحللها في حينها، فهذه العلاقة التي يمكن أن ندعوها علاقة منطقية توجد هي نفسها، في استعارات مُخْتَلِفةِ الكلمات اختلافاً جذرياً. ففي **ليل أخضر** لرَامْبُو وَ **فكرة منتحبة** لِمَلاَرْمِي زوجان تامّا التميز من الكلمات، وهي بالتالي ذات محتوى، غير أن العلاقة التي تربط النعت بالمنعوت داخل كل صيغة علاقة واحدة، إذ تمثل **أخضر** بالنسبة إلى **ليل** ما تمثله **منتحبة** بالنسبة إلى **فكرة**، فالبنية التركيبية واحدة، وهذه البنية هي التي تجعل من كل واحدة من هاتين الصيغتين استعارة. ويمكن أن نرمز إلى ذلك بالطريقة التالية (مشيرين لمدلول كل كلمة بحرف م، وللعلاقة بحرف ع) :

النظرية المادية

نثر = $م_1$ + $م_2$

شعر = $م_3$ + $م_4$

34) هو خاتمة البلاغيين الكبار، وقد اتخذنا دراستيه «Manuel Classique pour l'étude des tropes» (في سنة 1822) و «Des figures du discours autres que les tropes» (في سنة 1827) مرجعاً لنا.

النظرية البنيوية

نثر = (م$_1$) ع$_1$ (م$_2$).

شعر = (م$_1$) ع$_2$ (م$_2$).

والفرق بين ع$_1$ / ع$_2$ فرق شكلي يمكن أن يوجد. بصفته تلك، متماثلاً في مدلولات مختلفة، ومختلفاً في مدلولات متماثلة.

وعندما يخلق الشاعر، إذن، استعارة أصيلة فإنما يخلق الكلمات وليس العلاقة. **إنه يجسد شكلاً قديماً في مادة جديدة، وهنا يكمن إبداعه الشعري**، فقد أعطيت الطريقة وبقي أن تُستعمل. ولا شك أن الفن الشعري لم يتوقف، عبر تاريخه، عن إبداع صور أصيلة، أي إبداع أشكال جديدة، غير أن الفنانين الكبار ليسوا دائما هم الذين يصنعون التقنيات المجدّدة، سواء في هذا الفن أو في غيره من الفنون، فهم يقنعون في أغلب الأحوال باستعمال المخزون من التقنيات المتوفرة. إن الصور الإبداعية ليست جديدة في شكلها بل في الكلمات الجديدة التي جسدتها فيها عبقرية الشاعر لا غير.

وقد يحدث أن يعاد استعمالُ بعض هذه الإنجازات فتسقط لذلك إلى مستوى الاستعمال. نَحصل حينئذ على هذه **الصور الاستعمالية** حيث الشكل والمادة، العلاقة والكلمات متوفرة سلفاً. هكذا نجد في قول رَاسين «شعلة شديدة السواد» صيغة مبتكرة في الظاهر، غير أنها لا تحمل في الواقع أي أثر للإبداع، فاستعارة الـ **شعلة لِـ الحب** وَ **السوداء لِـ المذنب** كانت شائعة الاستعمال في ذلك العصر. وفهمها يتم مباشرة عند الجمهور المثقف، ومن هنا اختفى الانزياح، واختفى معه الأثر الأسلوبي.

فإذا كانت الصورة البلاغية انزياحاً، فإن صيغة **صورة استعمال** لا تخلو من تناقض، إذ الاستعمال هو نقيض الانزياح. والواقع أن احتفاظ الكلمة بمعنى يرجع إلى وجود استعمالين، احدهما عام شائع عند مجموع أعضاء الجماعة اللغوية، أما الآخر، وهو المعنى الخاص فموقوف على عينة من هذه المجموعة لايعدوها. ففي

داخل اللغة، توجد، كما نعلم، لغات فرعية إقليمية وعامية أو مهنية. وهي تحتفظ، بسبب هذه الخصوصية نفسها، بقيمة أسلوبية خاصة. ولمجموع صور الاستعمال التي تَدَاوَلَها الشعراءُ قيمةٌ رفيعةٌ. إنها علامة الجدارة الشعرية. فاستعمال **شعلة** لِـ **الحب** يعني أن الخطاب يرفع هذه الشارة : «أنا شعر»، ويستتبع ذلك **نتيجة** ملموسة كانت البلاغة القديمة قد قنَّنتْها. وهكذا نجد حسب (دراسة في الأُسلوب) لِـ مُوقِيُون ضمن سلسلة المترادفات كلمة محايدة تُدعى «الضعيفة» في حين أن الأخريات جميعاً تحمل أثراً أُسلوبياً. فكلمة «face»[35] مثلاً من «الأسلوب الرفيع»، وكلمة «frimousse» من «الأسلوب الهزلي»، في حين أن كلمة «visage» من «الأسلوب الضعيف». إن استعارات الاستعمال عند الشعراء لا تزيد على إضافة مترادفات جديدة إلى لائحة المترادفات، وهي تحمل باستعمالها الخاص علامة : **أسلوبٌ شعري**. غير أن قدرتها تنحصر هنا لتنحل بسرعة إلى أسلوب «أكاديمي» أو مصنوع متكلف. هذا وقد خلطت الشعرية القديمة تدريجياً بين **الصورة** و **صورة الاستعمال** وصار قوامُ الفن الشعري الاغتراف من أعماق هذه الأشكال المتحجرة والكليشيات الجاهزة. وبوسعنا أن نميز مع ج. أَنْطُوَانْ صنفين من الوقائع الأسلوبية ينسب بعضها إلى **الاختيار**، والبعض إلى **الخلق**[36]. فاستعمال الصور الاستعمالية يرجع إلى أسلوبية الاختيار، إذ يقتصر الشعرُ على الانتقاء من بين الأشكال التي توفرها اللغة، ومن بين الموسومة منها، في النادر، بالميسم الأدبي، حيث الإبداع في حكم المنعدم، والتأثير ضئيل. ومن ثم نفهم رغبة المحدثين، وعلى رأسهم الرومانسيون، في التخلص من هذا البهرج البالي. فكلمة هيكو : «لنحارب البلاغة» ليس لها معنى آخر، إنه يشن الحرب على البلاغة المتحجرة، وعلى أشكالها الجاهزة التي ترهق اللغة بدون طائل، ولا يقصد تلك البلاغة الحية الفعالة التي لن يكون هناك شعر بدونها.

35) يمكن أن نقترح مقابلات عربية لهذه المترادفات للتقريب : المحيا : face. وُجَيْه : frimousse. وجه : Visage. (المترجمان).

36) La coordination en français. Paris, éd. d'Artrey 1985 p. 64

إن الخصومة حول الاستعارة تنبعث من حين لآخر. وقد سبق لِبْرُونْتِيير أن تعجب «لتكفوا عن قول : يسقط المطر !» ونحن نعلم النقد اللاذع الذي انتقد به ألْسِيسْتْ سُونَاتَةَ أُورُونْتْ. وحديثاً أجاب أَنْدْرِي بْرُوطُونْ «لا يا سيدي، إن سَانْ بُولْ رُو لم يُرِدْ أن يقول... ولو شاء أن يقول لكان قال». وبنا هنا حاجة إلى العودة إلى اللغة الطبيعية والمطالبة بـ **الأدبية**، التي يعتقد الشاعر أنه يحصل من خلالها على أرفع استحقاق.

إن الشعر لن يُسلم قيادَه إذا ما اعتُبِر مجرد شكل من أشكال اللغة، وطريقةً من طرق الكلام. إنه يريد أن يكون، مثْلَه في ذلك مثْلَ العلم والفلسفة، تعبيراً عن حقائق جديدة، واكتشافا للمظاهر المجهولة من العالم الموضوعي. ويجب أن تكون لدينا الشجاعة لنقول إنه يرتكب بصنيعه هذا خطأً قاتلاً. فالشعر ليس علماً بل هو فن، والفن شكل، وليس شيئاً آخر غير الشكل. ولا شيء يمنع الشاعر من الإعلان عن حقائق جديدة، غير أنا نؤكد، مرة أخرى، أنْ ليس مرد شاعريته إلى ذلك. والنثر هو، بالتحديد، اللغة الطبيعية، أما الشعر فلغة الفن، أي أنه لغة مصنوعة. وإذا ما قبل بعض الشعراء، الذين يعتقدون اليوم أنهم يتكلمون لغة طبيعية، أن تُعْرَض أعمالُهم على التحليل، فإن مُفاجأتهم ستكون عظيمة عندما يَكْشِفُ لهم هذا التحليلُ عن وُجودِ صور بلاغية تقليدية مما فَهْرَسَتْهُ البلاغة الكلاسيكية ورتبته منذ أمَدٍ بعيد مثل الاستعارة وتجنيس المجاز والحقيقة والالتفات؛ فـ **الصور البلاغية** ليست مجرد زخرف زائد، بل إنها لَتكَوِّن جوهرَ الفن الشعري نفسَه، فهي التي تفك إسَار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم، تلك الحمولة التي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه.

ويبدو، حسب ڤَاليري، أن هذا بالتدقيق ما فطن إليه ملارمي : «إن الصور البلاغية التي تلعب عادة في نظام اللغة دوراً كمالياً، وَيَبْدُو وكأنها لا تتدخل إلا لتوضيح مقصد، وتظهر لذلك عارضة وشبيهة بحِلْية، يمكن أن تَستغني عنها مادة

الخطاب، إن هذه الصور لتصير في تأمل مَلاَرْمي عناصر أساسية»[37]. وأيضا : «فإن القوافي والجناسات من جهة، والصور والمجازات والاستعارات من جهة أخرى لم تعد هنا مجرد تفاصيل وحِلْيةٍ للخطاب، بحيث يمكن إلغاؤها، بل إنها خصائص جوهرية للعمل الأدبي، فلم يعد الموضوع علّة للشكل، بل هو أثر من آثاره»[38] وصرح فاليري امتداداً لتفكير أستاذه : «وحتى إذا ما عَنّ لي الآن أن استخبر عن هذه الاستعمالات أو بالأحرى عن هذه التجاوزات اللغوية التي نجمعها تحت هذه الاسم الغامض العام **الصور** فلا أجد غير آثار مهجورة من التحليل الشديد النقص الذي عالج به الأقدمون هذه الظواهر **البلاغية**، والحال أن هذه الصور التي أهملها النقد الحديث تلعب في الشعر دوراً في المرتبة الأولى من الأهمية. ويبدو أن لا أحد التزم باستئناف هذا التحليل. ولا أحد يبحث في الاختبار العميق لهذه الاستبدالات وهذه الملاحظات المختزلة، والأخطاء المتعمدة والابتسارات ـ التي عَرَّفها النحاة إلى الآن تعريفاً شديدَ الغموض ـ عن الخصائص التي يفرضها وجودها»[39]. والحق أن هذا الحكم المسبق المعادي للبلاغة قد تغير قليلا منذ كتابة هذه السطور، عند اللسانيين على الأقل، واعترفت الأسلوبية بدينها نحو هذا العلم العتيق، في الوقت نفسه الذي تحاول فيه تجديدَه. وتطمح هذه الدراسة لأن تُسَجِّلَ ضِمن هذه المحاولة.

والواقع أن البلاغة القديمة قد بُنِيتْ بمنظور تصنيفي خالص. لقد وَقَفَتْ محاولَتُها عند وضعِ المعالم، وتسميةِ وترتيبِ الأصناف المختلفة من الانزياحات. كانت تلك المهمة مُملة ولكنها ضرورية. فمن هنا ابتدأت العلوم جميعاً. لكن البلاغة وقفت عند هذه الخطوة فلم تبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة، وهذا بالتحديد هو هدف تحليلنا. فهل تُوجد بين القافية والاستعارة

37) je disais quelquefois... Pléiade. p. 658

38) Mallarmé. Pl. p. 1289–10

39) Questions de poésie pl, p. 1289–90

والتقديم والتأخير صفة مشتركة من شأنها أن تأخذ فعالياتها بعين الاعتبار ؟ يمكن أن يُعتَبَر كل واحد من هذه العوامل عاملاً شعرياً يعمل بطريقته الخاصة ولحسابه الخاص، غير أنها إذا كانت جميعاً تنتج نفس الأثر الجمالي، وتكوّن كلها مُدَّخَراً من الوسائل المستعملة في نوع أدبي معين فمن حقنا إذاك أن نفترض أن لها طبيعة متشابهة. إن البلاغة الكلاسيكية بلاغة شكلية، لأن كل صورة هي شكل، غير أنها بتمسكها بالفروق بقيت قريبة من التعريف المادي الذي تتشخص فيه الصور جميعاً وتجد فيه خصوصيتها. وتحتل الشعرية البنيوية درجة أعلى في مجال الصياغة الشكلية. إنها تبحث عن شكل للأشكال، عن عامل مشترك عام للشعر بحيث لا تكون الصور البلاغية جميعاً إلا عبارة عن تحققات مضمرة وخاصة، تتميز حسب المستوى والوظيفة اللغوية التي يتحقق فيها هذا العامل. وهكذا تكون القافية عاملاً صوتياً بالمقابلة مع الاستعارة التي هي عامل دلالي، وتتقابل داخل مستواها الخاص مع الوزن باعتبارها عاملاً مميزاً، في حين يشكل الوزن عامل تجانس. أما داخل المستوى الدلالي فإن الاستعارة، وهي عامل إسنادي، تقابل **النعت** وهو عامل محدد.

إن تحليلنا سيتوزع إذن حسب المستويات وحسب الوظائف، ولن ندرس في كل حالة إلا صورة واحدة تمثل وظيفتها تمثيلاً خاصاً أي أن عدداً قليلاً فحسب من الصور هو الذي سيناله التحليل هنا. ولا مجال، في الواقع، لدراسة حوالي مائتين وخمسين من الصور البلاغية التي عددتها البلاغة الكلاسيكية. إن هدفنا تركيبي، ونعتقد أن ما يصدق على الصور الأساسية منها يصدق على مَا سواها. أضف إلى ذلك أن لا أحد من هذه المقومات دُرِسَ دراسة شاملة. فقد تتطلب الاستعارة[40] وحدها مجلدا ضخماً. ثم ماذا يمكن قوله عن نظم الشعر. وبدل أن نضيع في التفاصيل بدا لنا من الأفضل، حسب المنظور الذي نتبناه، أن نسعى

40) نقصد بالاستعارة (Métaphore) هنا صورة بلاغية، لا تمثل الاستعارة في الواقع إلا جزءا منها، كما سنرى في الفصل III.

لاستخراج الخطوط الكبرى المشتركة، فالمقارنة بين الصور المختلفة، وإنارة بعضها ببعض هي الكفيلة وحدها بإبراز بنيتها الخَفِيَّة. فمقارنة القافية والتقديم والتأخير بالاستعارة تسمح بفهمهما فهما جيداً، إذ أن كل صورة تسلط أضواءها على الأخريات جميعاً. ومع ذلك فلا يتعلق الأمر بحشد الشعرية كلها في هذه الصفحات بل قصارى جهدنا أن نضع المقدمات الضرورية لبناء فرضية من شأنها أن تسهل هي الأخرى أبحاثاً مستقبلة.

ولم نفحص، من جهة أخرى، في الدراسة الحالية إلا الشوط الأول من آلية ذات شوطين في نظرنا؛ شوطها الأول سالِبٌ ويتجلى في خرق منهجي لقانون اللغة، إذ أن كل صورة تتميز بمخالفتها لواحدة من القواعد التي تُكَوِّنُ هذا القانون. فالشعر عندنا ليس نثراً يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر. وبالنظر إلى ذلك يبدو وكأنه سالب تماماً، أو كما لو كان نوعاً من أمراض اللغة، غير أن هذه المرحلة الأولى تتضمن مرحلة أخرى وهي مرحلة موجَبةٌ. فالشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى، إذ يَعْقُبُ النقضَ الذي تسببه الصورة البلاغية إعادةُ بناءٍ من طبيعة أخرى، ولن نتطرق لهذه المرحلة الثانية إلا باعتبارها نتيجة. فالجانب الأساسي من تحليلنا قد خصص للمرحلة الأولى، أي المرحلة السالِبة، فبرغم كون هذه المرحلة شرطاً ضروريا للمرحلة الثانية فإنها لم تكن، والحالة هذه، موضوعاً لأية دراسة منظمة. وعليه فإن هذه الدراسة تنطوي على فائدة لغوية ونفسية خاصة. إن قانون اللغة هذا الذي يتحدد الشعر بالنظر إليه لم يُطْرَحْ بوضوح في أي مكان. إنه لا يلتبس لا باللغة ولا بالمنطق ولكنه يتجاوزهما مَعاً. وبإمكان الشعرية أن تساعدنا في فهم ذلك فهماً جيداً باستخراجها للقوانين التي تكون كُلٌّ صورة خرقاً لها. وبما أنها دراسة للصيغ اللغوية الشاذة فبوسعها كذلك أن تتيح لنا فهما جيداً لكيفية عَمل اللغة العادية.

الفصل الثاني

المستوى الصوتي : النظم

ما زال الخلط بين النظم والشعر سارياً إلى اليوم حتى في الحلقات العلمية، وذلك خطأ يجب أن يكشف عنه. ولنكن حذرين، مع ذلك، من السقوط في الخطإ المقابل له الذي يقع فيه من يرون النظم حِلْيةً زائدة، بل يرون فيه قيوداً تعوق الانطلاق الحر للفكر الشعري. إن النظم ليس لباساً يُلصق، دونما ضرورة لذلك، بلغة يُقَرَّرُ مصيرُها في مستوى آخر. وتشهد بذلك ندرة القصيدة النثرية فبرغم النجاح الذي لا مِرَاءَ فيه، فقد بقيت استثناء في أدبنا، «فمن منا لم يحلم ـ كما يقول بُودْلِير ـ في أيام طموحه، بمعجزة نثر شعري، موسيقي، بدون إيقاع، وبدون قافية، فيه من النعومة والشدة ما يجعله يتلاءم مع الحركات الغنائية للنفس، ومع تموج الأحلام، وقفزات الوعي ؟» وقد حقق بُودْلِير هذا الطموح بكتابةِ مقطوعاته النثرية ولكن مَن يُماري مع ذلك في أن بُودْلِير الأعظم هو ذلك الذي كتب «أزهار الشر» وبرغم التحولات العميقة التي تعرض لها النظم عبر تاريخه فإنه ظل إلى أيامنا هذه المرْكَبَ العادي للشعر. ويجب الاعتراف بأن النظم أداة فعالة في الشعر. إن التصورين السابقين يصيبان فيما يُثْبِتانه ويخطئان فيما يَنْفِيَانه. والحق أن النظم ليس ضروريا، كما أنه ليس عديم الجدوى. ذلك أن العملية الشعرية تجري في مستويَيْ اللغة معاً : المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، وأن

الحَظوة، لاريبَ، للمستوى الدلالي. ويشهد لذلك أن القصيدة النثرية موجودة شعريا في حين أن النظم الحرفي (الصوتي) ليس له إلا وجودٌ موسيقيٌّ فحسب، فيمكن للشعر أن يستغني عن النظم، ولكن لماذا يستغني عنه ؟ إن الفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته. والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو، دائما، كما لو كانت شعراً أبْتَرَ. فالنظم إذن من مقومات العملية الشعرية وبهذه الصفة يجب أن ندرسه.

ويقتضي الأمرُ هنا، توضيحاً، إذ لا ينْبغِي، ونحن نضع النظم في المستوى الصوتي، أن نسقط في خطإ التجزيء الذي حذرنا منه، فالنظم لا يوجد، كما سَنرى، إلا كَعلاقة بين الصوتِ والمعنى، فهو إذن بنية صوتية ـ دلالية ـ وبذلك يتميز عن المقومات الشعرية الأخرى كالاستعارة، مثلا، التي توجد في مستوى الدلالة فحسب. ولمقتضيات التحليل يلزمنا، إذن، أن نميزهُ عنها، وسَنرى، مع ذلك، أن النظم، في بنيته العميقَة، صورة شبيهة بالصور الأُخرى. فالنظم والاستعارة بنيتان متشابهتان، ولا سَند للاختلاف بينهما إلا من العناصر التي يستخدمها كل منهما. إن الصعوبات المعقدة التي يضعها النظم في طريق نقد الشعر راجعة إلى نزعة عزل ما هو صوتي. والحق أن تصفحاً ولو عابراً للببليوغرافيا المثيرة المخصصة له يجعل المتصفح يصاب بالإحباط، ونحس مع مرور الوقت بالحاجة إلى التساؤل عما إذا كان يوجد حقّاً شيء اسمه النظمُ الفرنسي. وإذا ما اعتُبر النظم في كليته علاقة بين الصوت والمعنى فسنرى أن هذه الصعوبات ستخف إن هي لم تختف، وستجد بعضُ الظواهر التي لم تفسَّر، لحد الآن، مثل إلغاء الترقيم، تبريراً لها.

فما النظم الفرنسي ؟ إنه سؤال بادي السذاجة. إن النظم يخضع لقواعد متعارف عليها، وبالتالي فهذه القواعد هي التي تعطيه تعريفاً مسبقاً.

كل نظم هو رجوع «versus» بالمقابلة مع النثر «Prorsus»، أي أنه يتقدم خطيا في حين ينكفئ النظم دائما على نفسه. ويعرفه جِرَارْ هُوبْكَانْسْ بهذا التعريف الذي أخذه عنه يَاكُوبْسُونْ : «هو خطاب يكرِّر كلاًّ أو جزءاً نفْسَ الصورة

الصوتية».[1] ويقوم النظمُ على عناصر مُصَوِّتة تختلف من لغة لأخرى. فأساس التكرار في الفرنسية، كما نعلم، هو التماثل المقطعي أو تساوي عدد المقاطع. وإذا نُظر إلى كل المقاطع باعتبار تماثلها فإننا سنسمي خطاباً منظوماً كلّ خطاب يسمح بتقسيمه ـ على الأقل ـ جزأين جزأين، يتضمن كل منهما نفس العدد من المقاطع، يضاف إلى ذلك تكرارُ الأصوات الأخيرة، أو القافية، بالتزام نفس الطريقة أي اثنين اثنين على الأقل. فَلْنَقُل إن النظم الفرنسي متماثل الوزن أولاً، ومتماثل الأصوات ثانياً غير أن تعريفاً من هذا القبيل يثير الكثير من المشاكل، وسنعود إليه لنوفيه حقه. وسنَرى أن حُذّاقاً من علماء الأصوات ومنهم جُورْجْ لُوطْ ينكرون هذا التعريف. وحالياً نواجهه بمسألة ذات أسبقية، فالتعريف الدقيق ينبغي أن يكون جامعاً مانعاً، في حين أن هذا لا يناسب إلا النظم المطرد، فماذا عن «النظم الحر»، أي النظم الذي لا يلتزم لا وزناً ولا قافية ؟ هل لنا أن نحرمه من صفة النظم ؟ إن إجراءً من هذا القبيل لا يستند إلى منهج علمي سليم. ونعتقد أن من المثمر منهاجياً، أمام تعريف لا يغطي مجموع الوقائع الملاحظة، أن نحاول أولاً إعادة النظر في التعريف لا أن نُبعد مسبقاً الحالات الشاذة. ومما له دلالة أن الشعراء الذين استعملوا النظم الحر اعتبروه نظماً أصيلاً، يضاف إلى ذلك استعمال شعراء تفرغوا لهذا النظم، نقتصر منهم على ذكر كُلُودِيلْ وسَانْ جُونْ بِـيْسْ ومن ذلك أن الشعر الفرنسي الفتي يكاد يقتصر اليوم على استعماله وحده. وهل لنا أن نمنع كُلُودِيلْ حقَّ دعوةِ «ما ليس موزوناً ولا مقفى» نظماً عندما كتب **المدينة**:

ابتدعتُ هذا النظمَ الذي لا قافيةَ له ولا وزنَ

لا، لن نفعل ذلك مسبقاً، على الأقل، قبل أن نحاول أولاً إيجادَ تعريفٍ يضم في نفس الآن النظم المطرد والنظم الحر، أي يضم هِيكَو وكُلُودِيلْ.

إن الصفة أو الصفات المعرِّفة ينبغي أن تكون مناسبة لكل ما دُعي نظماً، وألاَّ تتجاوزه إلى غيره، ويعني هذا أنه لا ينبغي أن نجدَها، ما أمكن ذلك، فيما اشتهر

1) Essais. p. 221.

أنه نثر. لذا فإن الإيقاع القائم على النبر الزمني كما حدده لُوطْ لا يبـدو مستجيبـاً لشروطنا.

فـالإيقـاع موجـود في النثر، وبين نثر مُـوقَّـع ونظم مُـوقَّـع لا نكـاد نرى أيـةَ فوارق، بل ربما كان الإيقاع ملموساً عنـد بُوسْيي أكثر ممـا هو عنـد كْلُودِيلْ حيث يوجد مُتراخياً. وهذا لا يعني قطعـا أننـا ننكر وجود أو أهميـة الإيقـاع النبري في النظم الفرنسي، بل الأمر بعكس ذلك، تماماً، كما سنرى.

على أننا نودُّ في البداية أن نظهر متشددين، فنبحث ما أمكن ذلك عن صفـة تتوفر عنـد هِيكَو وكْلُـودِيـلْ ولا تـوجـد عنـد بُـوسْيِي وشَـاطُـوبْرِيَـانْ. ولِاسْتِكمـالِ متطلبات منهج شديد الإيجابية نتمنى أن نجد هذه الصفة في المكتوب وحده.

صحيح أن الشعر وُضع للإنشاد، غير أن المنشدين لا ينشدونه بطريقة واحدة، والفوارق كبيرة أحيانـا، وعلمـاء الأصوات أنفسهم ليسوا متفقين على طريقـة واحـدة في إنشـاد بيت شعري. فمـا مَصـدر هـذا الاختـلاف ؟ الجـواب يَسِيرٌ، فـالشعراء لم يهتمُّوا أبـداً بوضع أدنى علامـة تُبَيِّنُ التقسيم الموسيقى لأشعـارهم، وفيمـا يرجع إلى الإيقاع خاصة، فـإن تعيين موقع النبر بعلامـة أمرٌ ميسورٌ. غير أن الشعراء لم يفعلوا ذلك أبداً. وإذا مـا شئنـا أن نقف عنـد المعطيـات الموضوعيـة المسلمـة فينبغي أن نمسك بما حدده الشاعرُ صراحـةً أي بـالنص المكتوب. ففي المعطى الخطي نتمنى إذن أن نجد الصفة التي نبحث عنها.

وهكذا، وباختصار، يجب أن يستجيب تعريفنا لثلاثة شروط :

1) أن يلائم أصنافَ النظم المطرد والحر.

2) ألا ينطبق على أي نوع من النثر.

3) أن يُؤَسَّسَ على المعطيات الخطية وحدها.

فهل توجد خاصية كفيلة بإرضاء هذه المطـالب الثلاثـة ؟ نعم، نعتقـد أن مـا يمكن أن نـدعوه تقْطِيـعَ الخطـاب المنظـوم كفيـلٌ بـأن يمـدنـا بـالصفـة الخـاصـة المطلوبة.

□ □ □

يبـدو من النظرة الأولى أن صفحـة من النظم تتميـز عن صفحـة من النثر بنظامها الطباعي. فبعد كل بيت تعود القصيـدة إلى أول السطر، وكل بيت ينفصل عن الذي بعده ببياض يمتد من آخر حرف إلى نهاية الصفحة.

فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت. وعليـه فهو علامـة طبيعيـة، إذ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت.

ولم يُعِرْ علمـاءُ الشعر، بعـدُ، أهميـةً كبرى للوقفـة. وهـذا إهمـال محير، إذ أن الشعراء لم يهتموا أبـدا بتسجيل القيم الموسيقيـة للمقـاطع، ولكن ليس من بينهم من أهمل الرجوع التقليدي إلى السطر بعد كل بيت.

إن الـوقفـة، في الأصـل، هي حبس ضروري للصّـوتِ حتى يسترجـع المتكلم نفَسـهُ. فهي في حـد ذاتهـا لا تعـدو أن تكون ظـاهرة فيـزيـولـوجيـة خـارجـة عن الخطـاب.. لكنها بالطبع، مُحَمَّلَةٌ بدلالةٍ لغويةٍ. «فـأول خـاصيـات السلسلـة الصوتيـة (كما كتب سُوسِير) هو كونها خطية... وإذا ما اعتُبرت في ذاتها فـإنهـا ليست أكثر من خط حيث لا تدرك الأذنُ أيَّ تقسيم كافٍ أو محدد»[2].

وعليه فإن فهم الخطاب يعني أولا تقسيمَه أي تعيينَ علاقات الترابط المتغيرة التي تُوَحِّدُ مختلف عناصره، وهذا الترابط المنطقي والنحوي في آن واحد هو الـذي يقسِّم الخطـاب إلى أجزاء منـدمجـة في بعضهـا، هي الفصـولُ، والفقراتُ، والجمـلُ، والكلمـات. وهـذا التقسيم يتم طبعـاً حسب المعنى، غير أنـه يُيَسَّر كثيراً إذا مـا أضيفت إلى الوقفة المعنوية وقفة صوتية.

ويجـد المتكلم من الطبيعي أن يوقع الوقفـة الصوتيـة على الوقفـة المعنويـة، وتـأخـذ الـوقفـة في هـذه الحـالـة معنى محـدداً : إنهـا تسجـل الاستقـلال الـدلالي للوحدات التي تفصل بينها.[3]

2) Cours de linguistique générale. Paris, Payot, 5e ed. 1962, p. 15

3) إن تقطيع الخطاب يرجع إذن إلى اللغة التشبيهية. وهذه إحدى الوقائع التي تظهر أن اعتباطية الكلام أقل كثيرا من اعتباطية اللغة.

وهكذا فإن التقسيم الدلالي قد ضوعف بتقسيم صوتي مُوازٍ. ولنا في هذا مثال على ظاهرة عامة على طول امتداد اللغة والتي عرفت تحت اسم الحشو (التوسع)، فاللغة تكاد تدل دائما أكثر من مرة على ما تريد أن تُفهِم.

وبنفس الطريقة يمكن أن نقول بأن كل سلسلة كلامية مقسمة مرتين : مرة بالمعنى ومرة بالصوت. فسلسلة **طاب الهواء - سأخرج** مقسمة إلى مجموعتين متمايزتين في الحين نفسه بالصوت الذي يسجل وقفة بين المجموعتين، وبالمعنى الذي قد يكفي، على الأقل في حالة بهذه البساطة، لإجراء هذه القسمة. ولاختبار ذلك يكفي أن نكتب السلسلة بهذا الشكل :

طَابَ الهواءُ سأخْرُجُ.

إن غياب الوقفة، أي وقفة، لا يمنعنا من أن نربط في مجموعتين مستقلتين كلاً من «**طاب الهواء**» من جهة، و «**سأخرج**» من جهة أخرى.

ولكن يبقى مع ذلك أن تنظيمَ المُعطى اللغوي قد يُسِّرَ كثيراً بالتقاء العاملين. ويمكننا هنا بالرجوع إلى سيكولوجية الشكل أن نتحدث عن «الأشكال القوية» في جميع الحالات التي يعمل فيها عاملان بنائيان في اتجاه واحد - وعن «الأشكال الضعيفة» حال عملها في اتجاهين مختلفين.

ففي الخطاب العادي يكوِّن تآلف العناصر المتداخلة شكلا قويا فالموازاة الصوتية الدلالية تؤثر في جميع مستويات التقسيم.

إن استقلال الوحدات المؤلِّفة للخطاب نسبيٌّ في الواقع. فاستقلال فصلين من كتاب عن بعضهما أكثر من استقلال قطعتين، والقطعتان أكثرُ استقلالاً من جملتين، وستتكفل الوقفةُ بالتعبير عن هذه التغيرات بالمناسبة بين طوله ودرجة الاستقلال. وفي مستوى الجملة، حيثُ يُزَاوَجُ بينَ التماسك السيكولوجي بين العناصر والتماسك النحوي، رأت اللغة المكتوبة من المفيد أن تدعم البياض بعلامات خاصة دعيت بـ «علامات الترقيم»، وتوجد منها في الفرنسية علامتان رئيسيتان هما

النقطة والفاصلة، هاتان العلامتان اللتان يدعوهما دَامُورِيتْ «علامتي الوقفة»،[4] ولا تنحصر فيهما وحدهما هذه الوظيفة بل يقوم بها كل بياض. ولكنهما تشيران إلى تمفصل سيكولوجي ونحوي في آن معا، ويوجد بينهما تدرج : فالنقطة تسجل نهاية الجملة، أي نهاية مجموع يمكن أن يوجد منفصلا لأنه يحمل معنى كاملا في نفسه، أما الفاصلة فإنها تفصل بين مجموعتين لا يمكن أن توجدا منفصلتين. ولكنهما تتمتعان مع ذلك بقدر من الاستقلال. والفاصلة، كما يقول دَامُورِيتْ، «تمثل الوقفات القصيرة التي تفصل في جملة ما بين عناصر لا ترتبط بالجهات التي تتعلق بها إلا بروابط واهية»[5].

وهذا شأن نسق تأليف الخطاب السائد في النثر. والآن ماذا عن اللغة المنظومة. لننظرْ في البيتين التاليين :

ذِكرى، ذكرى، ماذا تُريدين مِني ؟ الخريف
أطار السُّمْنَةَ عبر الهواء الرهيف.[6] (ڤِيرْلِينْ)

فقد أضيفت بين البيتين وقفة دعيت «وقفةً عَرُوضيةً» لأَن وظيفتها الدلالة على أن الوزنَ قد امتلأ، والبيت قد انتهى. وعليه فليست للوقفة هنا قيمة دلالية، بل إنها لتفصل في الواقع بين وحدتين شديدتي التعالق،أي الفاعل وهو «الخريف» والفعل «أطار». فكيف نميزبين الوقفة العروضية والدلالية، إنهما معاً ليُحقَّقان شفوياً بالسكوت، وليست هناك وسيلة لتمييزهما، ومن ثَم يجب إعطاء نسقي الوقفة هذين قيمة واحدةً، إما دلالية أو عروضية أو هما معاً. وفي جميع الأَحوال نخون بنية الخطاب التي هي عروضية ودلالية في آن معا. إن السكوت يقسم السلسلة في الواقع، إلى ثلاث مجموعات :

4) مقابلة بـ «علامات التنغيم» «signes mélodiques» كالاستفهام والتعجب الخ...
Traité moderne de ponctuation. Paris. Larousse. 1939. p. 10.

5) Ibid. p. 13

6) Souvenir, souvenir, que me veux-tu ? L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone

ذكرى، ذكرى، ماذا تُرِيدينَ مني ؟ -
الخريف -
أطار السَّمنة عبر الهواء الرهيف -

عندنا إذن ثلاثة أبيات، وثلاث جمل، حيث لا يوجد في الواقع إلا بيتان وجملتان.

ولتلافي هذه الخسارة الجَسيمة فللمنشد الخيار بين إمكانيتين : إما أن يتجاهل الوقفة العروضية، أو أن تلغي، على عكس ذلك، الوقفة الدلالية، فلنختبرهما واحدة بعد الأخرى.

ففي الحالة الأولى حين يراعَى المعنى في الإنشاد ويُوقع الوقفة بعد «ماذا تريدين مني ؟» يربط «الخريف» بـ «أطَارَ» بدون فصل فيصير :

ذكرى، ذكرى، ماذا تُردين مني ؟ -
الخريف أطار السمنة عبر الهواء الرهيف -

فالإنشاد هنا يحترم الجملة ولكنه يتجاهل الوزن، وبذلك يناقض مبدأ عبر عنه كْرَامُونْ في هذه الكلمات : «عندما يتعارض العروض والتركيب يكون الفوز دائما للعروض، ويجب على الجملة أن تَخضع لِمُقتضياته، إن كل بيت، وبدون أي استثناء، متبوع بوقفة تطول أو تقصر».(7) ويمكن أن نستدلّ على ذلك بعدم حظر وجود مصوتين بين بيتين. والحقيقة أن مجرد الإحساس السليم يخبرنا بعدم إمكانية تجاهل الوزن في خطاب منظوم. أما نوع الإنشاد المسجل أعلاه فليس مناسباً ويلزم إلغاؤه بدون قيد. فتبقى إذن الإمكانيةُ الثانيةُ أي إلغاء الوقفة الدلالية وإنشاد هذين البيتين على الطريقة التالية :

ذِكْرَى ذِكْرَى مَاذَا تُرِيدِينَ مِنّي الخَرِيف
أطَارَ السمنةَ عبرَ الهواء الرهيف.

(7 Le vers français, Paris, Picard et fils, 1904, p. 35.

وهذا الإنشاد يمكن أن يبدو شاذاً، فبتجاهله للنقطة يُضعف، في الواقع، بنية الجملة، وترتبط كلمة **خريف** مباشرة بالكلمات السابقة لها التي لا يربطها بها رابط تركيبي، في حين تنفصل، عكس ذلك، عن الكلمات التي تتلوها برغم ترابطها معها تركيبياً. فهناك إذن انفصام الموازاة الصوتية الدلالية التي تضمن عادة تَبَنْيُنَ الجملة.

ومع ذلك فإن جميع الوقائع تشهد، كما سنرى، لصالح هذا الحل.

إن لجوءَنا العفوي في تسجيل هذا الصنف من الإنشاد إلى حذف علامات الترْقيم لذو دلالةٍ كبيرةٍ، فنحن بذلك قد تبنينا في الواقع، طريقة الترقيم التي سار عليها الشعر الحديث على نطاق واسع منذ نهاية القرن التاسع عشر، وقد أراد البعض أن يرى في ضعف الترقيم نوعاً من دَلال الشاعر. ونحن نتجاوز مثل هذا التفسير مادام الأمر يتعلق بظاهرة معممة كثيراً. وقد فهم الشعراء في الواقع «أن التعارض بين الوزن والتركيب» مرتبط بجوهر النظم نفسه، إذ لابد أن يدخل نسقا الوقفة في منافسة، وإذا ما شئنا أن نُنقد الوزن فيجب أن نضحي بالتركيب، إذ ربما كان الهدف الذي يسعى إليه النظم خفية هو بالتحديد تفكيك التركيب، فلنكُفَّ لهذا عن ابتسارِ الأمور، ويكفينا الآن أن أضفنا إلى هذا الملف واقعة قلَّما أعارتها الشعرية الاهتمام الذي تستحق.

ويبرر أبُّولِنيرْ إهمالَ الترْقيم بما يلي : «إنه تجديد، إذ ظهر لي أن الترقيم كان يثقل بشكل خاص انطلاق القصيدة، وهي التي تتابع سيرها المجنح دفعة واحدة. طبيعي أننا لا نفهم ولكن أليس ذلك عديم الأهمية[8]»، وهكذا فإن النظم غيرَ المرقم يُنشد حسب أبُّولِنيرْ (دفعة واحدة)، أي دون تسجيل الوقف حتى حيث يقتضيه المعنى. فبيتا أراغون مثلاً :

سأصيحُ سأصِيحُ شفتُك هيَ الكأسُ التي
شربتُ منها أطولَ حُب وكذا الخمرَ الحمراءَ

8) حسب مقال ظهر في L'œuvre du 5 fevrier 1935 et signé H.S

لا يمكن إنشادُهما إلا بالطريقة التي كُتبا بهـا، فنسجل الوقفـةَ بعـد «الكـأس التي»، أي بين البيتين، ونحـذفهـا، عكس ذلـك، بين «سـأصيح» وَ «شفتـك» أي بين الجملتين. وهكذا يبدو أن عملية النظم قد عكست قواعد الخطاب العـادي، إذ تضع الوقفة حيث يرفضها المعنى، وتتخلى عنها حيث يتطلبها.

صحيح أن المثـالين اللـذين قـدمنـاهمـا يُمثلان طريقـةً خـاصـة عرفت بـاسم «التضمين» والتضمين هو الجملة التي تنتهي وسط البيت[9].

وهذه الطريقة في النظم قد حُرِّمَتْ، كما نعلم، تحريماً باتاً في القرن السـابع عشر، مـع أنهـا كـانت مستعملـة في الـذي سبقـه. وقـد كتب رُونْصَـارْ في مقـدمـة الثريا[10] التي طبعت بعد موته : «كـان رأيي أيـام الشبـاب، أن تضمين معنى بيت في بيت آخر ليس محبذا في شعرنا، ثم إني عرفت نقيض ذلـك، فيمـا بعـد، بقراءة أعمـال الأدبـاء الأغريق والرومـان المجيـدين». ولكن يـأتي مَـالِيرْبْ ومعـه، حسب بُوَالُو :

تعلمتِ المقاطعُ أن تسقطَ بلُطفٍ،
ولم يجرؤ البيتُ بعد على تضمين معنى غيرِه.

ولنلاحظ هنـا أن التضمين استؤنف مع الرومـانسيين، بل قـد استعمل بطريقـة منتظمـة كمـا في **هِيرُودْيَاد** لِمَـلاَرْمِي، غير أن المشكلـة الأسـاسيـة ليست هنـا. فالتضمين، بـالمعنى الـدقيق، ليس، في الواقع، إلا حـالـة خـاصـة من التعـارض بين الوزن والتركيب، هذا التعارض الذي يلاحظ في جميع الأبيات. إن هـذا التعـارض يقـوم على التنـافس بين نسقين من الـوقفـة يتعـذر التمييـز بينهمـا، واختـزال هـذا التعارض قد يستلزم لقاءً تاماً بين الوقفة العروضية والوقفة الدلاليـة، والحـال أنـه لا تعرف قصيدة فرنسية تحقق لقاء من هذا القبيل.

9) هذا لا يطابق تعريف «التضمين» في العربية، وتسامحنا في الترجمة لتشابه الأمثلة.
10) La Pleiade.

لنتأمل البيتين المشهورين :

أريانُ، أختي، بأي حُبٍّ جرحتِ
مِت بالشواطِئِ التي تركتِ بها

فأول هذين البيتين يتضمن ثلاث وقفاتٍ دلالية متساوية مُعْلَمَةٍ بفواصل تقع جميعاً على وقفات إيقاعية. فقد يبدو هنا أن اللقاء موجود. ولنتأمل ذلك جيداً، لنجد أن الوقفات الإيقاعية الثلاث ذات قيم مختلفة : فالأولى تحدد نهاية تفعيلة والثانية نهاية شطر، والأخيرة نهاية بيت. فهناك، إذن، وقفات دلالية متساوية تقابل وقفات إيقاعية غير متساوية. وعكس ذلك في البيت الثاني، إذ لم تُعْلَمِ الوقفات الإيقاعية بعلامات الترقيم، فهي بذلك لا تقابل وقفات دلالية.

والذي فعله الكلاسيكيون هو اختزال تنافر الصوت والمعنى إلى الحد الأدنى الممكن، فحرصوا على تلافي التضمين، أي الوقفة القوية وسط البيت من جهة، واجتهدوا، من جهة أخرى، في إنهاء الأبيات بوقفات دلالية على نقط وفواصل. فاختزلوا بصنيعهم هذا، كما سبق، ذلك التعارض ولم يُلغوه. فلتحقيق لقاء تام بين النسقين يلزم أن يكون هناك توازن دقيق بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية، أي أن توافق وقفة آخر البيت وقفةً دلاليةً، كنهاية الجملة مثلا، ومن ثم يتحقق التناسب بين الأجزاء. مثل

الوقفة العروضية	الوقفة الدلالية
نهاية البيت	نهاية الجملة (أو النقطة)
نهاية الشطر	نهاية الفاصلة[11] (أو الفاصلة)
نهاية التفعيلة	نهاية نواة الفاصلة.

والحال أننا إذا قصرنا نظرنا على آخر البيت وحده، فسنلاحظ أن في شعر الكلاسيكيين من الفواصل في آخر البيت مثل ما فيه من النقط، وهذا وحده كاف

11) الفاصلة = Proposition.

لاختلال التوازن. والحق أن الكلاسيكيين باجتهادهم في إنهاء أبيات شعرهم بعلامات الترقيم قد قللوا التعارض بين النظم والنحو. وهل بنا حاجة إلى الإشارة من جديد إلى أنهم لم يحترموا هذه القاعدة على الدوام، كما سيبرهن لنا الإحصاء الذي يأتي بعد حين على ذلك. ونلاحظ مثلا في البيتين التاليين :

منذُ أن أرسلتِ الآلهةُ فوقَ هذهِ الشواطئِ
بنتَ مِينُوس وبنتَ پازيفي

- نلاحظ أن نهاية البيت الأول غير مرقمة، ومَعنى ذلك أن الوقفة العروضية الأقوى لم تصادف وقفةً دلاليةً. وسيسجل الإنشاد لذلك سكوتاً حيث لا يرغب المعنى فيه.

فغياب الترقيم في نهاية البيت يشكل إذن ظاهرة من ظواهر انفصام موازاة الصوت للمعنى الذي يضمن للخطاب تَبَنْيُناً أقوى. وهذا سيتيح لنا إدخال حجتنا الثانية المستقاة من مقارنة الشعر بنفسه عبر تاريخه.

وسنقيم هذه المقارنة على وجهة نظر مزدوجة تقوم على التكثيف والتوسيع، فالجملة كلٌّ منطقي - نحوي، غير أن هذا الكل عضوي أي أنه يقبل التحليل إلى وحدات أصغر أي إلى فواصل ومجموعات تركيبية وكلمات. وتعريف الوحدات المكونة للجملة تعريفاً دقيقاً هو بالتحديد هذا الفرع من اللسانيات الذي ندعوه

لسانيات التركيب(12) ولن ندخل في تفاصيل تحليل من هذا القبيل، ما يزال النقاش فيه مفتوحاً. ويكفي أن نعلم أن الترابط النحوي يضم اختلافات في الدرجة. وذلك يدل على أن عدم الانسجام العروضي - التركيبي الذي لاحظناه في النظم يحتمل تغييرات مكثفة.

12) انظر لذلك Knud Togeby. Structure immanente de la langue française. Copenhague, 1951.

ويزيد عدمُ الارتباط كثافة حسْبما إذا وقعت وقفة آخر البيت بين فاصلتين، أو بين مجموعتين تركيبيتين، أو داخل مجموعاتٍ من هذا القبيل. ويمكن إذن أن نقارن، من وجهة نظر الكثافة، مختلف مراحل الشعر الفرنسي، في مستوى اللاّ نحويةِ.

هذا ويدل تاريخ الشعر على نمو هذه الخاصية نمواً تدريجيا، فمن الكلاسيكية إلى الرومانسية، ومن الرومانسية إلى الرَّمزية، تستمر نهايات الأبيات في تحقيق درجة أعلى من التماسك النحوي وإذا لم تصادف نهاية البيت عند الكلاسيكيين علامة ترقيم، فإنهم يحرصون على أن يكون الرابط التركيبي ضعيفاً وذلك :(13)

[1] ـ إما للفصل بين فاصلتين متمايزتين سواء كان بينهما عطف مثل :

عينايَ مبهورتَانِ منَ النهارِ الذي أعيدُ النظرَ إليه
وركبتايَ المرتعشَتانِ تخُورَانِ تَحتي

أو كانت واحدة منهما تابعة للأُخرى :

سألتُ عن تِيزي شعبَ هذه السواحلِ
حيث يُرى أَشِرُونْ وهو يضيعُ عند الأمواتِ

[2] ـ وإما للفصل بين مجموعاتٍ تركيبيةٍ مختلفةٍ مثل فصل الظرف عن بقية الفاصلة.

علَى أيِّ أملٍ جديدٍ، وفي أيةِ أجواءٍ سعيدةٍ
تعتقدونَ أنكم ستكتشفونَ أثرَ أقدامهِ ؟

[3] ـ وإما ـ إضافة إلى ذلك ـ للفصل بين مجموعة الفاعل ومجموعة المفعول كما في بيتين سابقين، حيث فصل آخر البيت مجموعة «أرسلت الآلهة» عن المفعول به «بنت مينوص».

13) أضفنا هذا الترقيم لتسهيل القراءة.

ولكننا لا نقع أبداً، في الشعر الكلاسيكي، على ذلك البيت الذي تكسّر نهايتَه مجموعاً تركيبياً، أي مجموعاً لا يقبل وقفةً دلاليةً. أما الوقفة التي تصيب تركيبا في درجة عليا من التماسك فإنما نظفر به عند الرومانسيين. فالوقفة عندهم قد تفصل الاسم عن النعت أي تفصل وحدتين شديدتي التماسك كما هو الحال في بيتي هِيكَو :

كما لو كنا نرى موقفَ السائرينَ
الأغرابُ الذين يمحوهم الفجر بضوئه.

وعلى كل حال فإن الأمر يتعلق هنا بكلمتين معجميتين، أي بوحدتين ذاتي وجود لغوي مستقل. أما الكلمات النحوية مثل الروابط وحروف العطف.. الخ فهي، على عكس ذلك، فارغة، ولا يمكنها بحال الانفصال عن الكلمات الممتلئة التي ترتبط بها. غير أن الرمزيين لم يتحرجوا من ختم البيت بمثل هذه الكلمات، مثل :

ينامُ وقدماهُ في سيفِ الغرابِ مُبتسماً كَـ
ابتسامِ طفلٍ أخذته سِنة. (رَامْبُو)

بل يفصل ڤِيرْلِينْ بين أداة التعريفِ والاسمِ :

وسِرتُ
في الريحِ العاتيةِ
التي تحملني
من هنا وهناك
مثلَ الْـ
وَرقةِ الميتة

في البيت الخامس تفصل الوقفة بين أداة التعريف الـ والاسم المعروف **ورقة** وهما طرفان شديدا التماسك لدرجة اعتبارهما، عند بعض النحاة، وحدة صرفية. وقد ذهب مَلارْمي إلى أبعد من ذلك :

أسرع ياساعِي البَريد إلَى الـ
نّاشِرِ، ناشر الانْحِطاطِ

عندما أوقف بيته عند أداةِ التعريفِ، حيثُ يقوي الإدغامُ الشعورَ بانسجامها مع الاسم.

[4] - وإما أن تفصل الوقفة بين الضمير والفعلِ، وذلك مباشرة بعد فتح قوس كما في هذا المثال :

يالَه من غَرق رامِس (تـعْرِفـَ...
ــــهُ.....................)

وأخيراً نجدُ في هذين البيتين لأَرَاغون :

سأصِيح سأصيح عيْنَاي اللتان أحبهُما أيْنَ كُنْتُ...
أنتما أين أنتِ قبرتيَ نَوْرَسي

نموذجاً مِثالياً لهذه الصورة، فقد وقعت الوقفة العروضية على خط الوصلِ، في حين لم تأتِ أية فاصلة دلاليةٍ في البيت الثاني للفصل بين جمل مختلفة. وفيما عدا بترَ كلمة من وسَطها فإن هذا المثال يلامس حدود هذه الصورة.(14)

وسنحاول الآن بيان كمية هذه الظاهرة، ونتبنى لذلك وجهة النظر التالية. فنَظراً لكون وقفةِ آخرِ البيت أطولَ من جميع أنواع الوقفة العروضية، ولكونها الوحيدة التي يجب أن تحافظ عليها في جميع الأحوال، فلكي نخفف من عدم اتساق العروض والتركيب ينبغي أن نجعل التوقف يصادف وقفةً دلاليةً قويةً أي أن يقع على نقطة. وإذا لم يتحقق ذلك فعلى فاصلة. ويبقى علينا لملاحظة تنوع

14) وقد تجاوز الشاعر الإنجليزي Dylan Thomas هذه الحدود، وهكذا كتب كلمة «SOFT» على الشكل التالي :

SO
! F !
T

ويبدو أننا لا نستطيع بعدُ أبعد من هذا.

هذه الظـاهرة عبر التـاريخ أن نحسب الكثرة النسبيـة في العصور المختلفـة لأواخر الأبيات التي لم توضع فيها علامات الترقيم.

ولذلك أخذنا بطريقة عفوية عينة من مائة بيت مقسمـة إلى عشر مجموعـات، في كل مجموعة عشر وحدات، وذلك من شعر الشعراء التسعة المذكورين بعده :

3. كلاسيكيون : كُورْنِي ورَاسِينْ ومُولْيِيرْ.
3. رومانسيون : لاَمَارْتِينْ هِيكُو ڤِينْيِي.
3. رمزيون : رَامْبُو وڤِيرْلِينْ ومَلاَرْمِي.

وقد أعطيت النتائج بالأرقام في الجدول (I) بعده.
فكيف نؤولها ؟

فالفرقُ واسعُ الدلالة كما يشهد بذلك حساب X_2. فهو يسير من معـدل 11 ٪ عند الكلاسيكيين إلى 19 ٪ عند الرومانسيين لينتهي عند 39 ٪ عنـد الرمزيين، بل إنه ليبلغ عند مَلاَرْمِي 52 ٪ أي أن أكثر من نصف نهايات أبيـاتـه غير مرقم. فيبـدو أكيدا أننا هنا أمام خط تطوري، أمـام نوع من قـانون نزوع الشعر الفرنسي. وهكـذا فـإن نظم الشعر لم يتوقف عبر المراحل الثلاثـة من تـاريخـه عن زيـادة الاختـلاف بين العروض والتركيب بل ذهب دائما مذهباً بعيداً في اتجاه اللا نحوية. ولنلاحظ أن هذه الصفة ليست عـارضـة، ومن المهم أن نؤكـد أن الكلاسيكيين والرومـانسيين يشكلون عائلتين متجانستين، كما يشهد لذلك الاختبار الاحصائي. وإذا لم يصـدق الأمر على الرمزيين فـذلـك بسبب مـلارمي وحـده، الـذي خرق القـاعـدة في هـذا المجال كما صنع في غيره من المجـالات. أمـا مع ڤيرلين ورامبو فـالتجـانس قـائم. وفي جميع الأحوال فهذه نتيجة أسلوبية هامة تفتح إمكـانيـة تصنيف الشعراء حسب خاصية ما تزال إلى الآن مهملة، بل إنها فوق ذلك تبين أن الاختلاف ليس صـدفـة، فعلينا إذن أن نجد دلالتها.

الجـدول I
الوقفة العروضية غير المرقمة (من 100 بيت)

المؤلف	العدد	المجموع	المعدل
كُورْنِي	12		
رَاسِينْ	11	33	٪ 11
مُولْيِير	10		
لاَمَرْتِينْ	18		
هِيكُو	15	57	٪ 19
ڤِينْيِي	24		
رَامْبُو	29		
ڤِيرْلِينْ	36	117	٪ 39
مَلاَرْمِي	52		

حساب X_2[15]

المجموعة	القيم		القيمة الحد	معدل (عتبة الاحتمال)	الاختلاف
3 ـ كلاسيكيون	0,16	>	3,32	0,10	غير دالة
3 ـ رومانسيون	1,93	>	3,32	0,10	غير دالة
3 ـ رمزيون	22,55	<	6,44	0,01	دالة
كلاسيكيون ـ رومانسيون	13,22	<	4,78	0,01	دالة
رومانسيون ـ رمزيون ..	22,55	<	4,78	0,01	دالة

15) لقد استعملنا في حساباتنا الطريقة الأكثر مناسبة وهي للآنسة بـاشر Melle Bacher (المنشورة في 1957 (B.I.N.O.P.,n° 1).
والأرقام أعلاه تعطي قيمة N.R. وللحصول على X2 يكفي الضرب في 1,38.

لاشك أن الكلاسيكيين حاولوا، دون أن يصلوا إلى ذلك، إلغاء الاختلاف بين الوقفة العروضية والتركيبية، أما الرومانسيون، والرمزيون، بشكل خاص، فقد حاولوا عكس ذلك، كما بينا من وجهة النظر المزدوجة أي من حيث الكثافة والاتساع. فماذا يجب أن نستنتج من ذلك ؟ هل يتعلق الأمر بوجود مفهومين متعارضين للشعر ؟ أم إن الشعر لم يفعل على عكس ذلك سوى أن استكمل بالتدريج طبيعته الحق ؟ هل اللا نحوية عرَضٌ أم خصوصية لنظم الشعر ؟

والذي يقنعنا باختيار الافتراض الثاني هو أن خاصية اللانحوية هي الخاصية الوحيدة الموجودة في النظم المطرد والنظم الحر معاً، الخاصية الوحيدة الصالحة للتعريف حقاً، لوجودها في المعرف بأسره. فلنتأمّل أبيات كلُودِيلْ التالية :

لا
الملاحُ، ولا
السمكةُ التي سمكةٌ أخرى للأكل
تجرُّها، ولكنَّ الشيءَ نفسَه والبرميلَ كلَّه
والوريدُ النابضُ،
والماءَ نفسَه والعنصَر. ألعبُ، أتألقُ.

نلاحظ هنا مرةً أخرى أن تقطيعَ النظمِ وتقطيع الجملة لا يلتقيان، فالشاعر لايتردد في العودة إلى السطر بعد أداة النفي، في حين يجمع في البيت الواحد ـ البيت الأخير ـ جملتين متمايزتين مع أن النظم حر ولا يخضع أصلا لأية ضرورة عروضية أو قافوية، ولا يمكن الاعتقاد بأنه تابع هنا لضرورة عدد المقاطع أو لمقتضيات القافية فاختلال الموازاة الصوتية ـ الدلالية في هذه الحالة **اختياري، ومطلوب** لذاته. ومن ثم فهو عنصر فعال في نظم الشعر، بل، أكثر من ذلك، هو العنصر المناسب للمعرف وحده لايعدوه إلى غيره. فما ندعوه «قصيدة نثرية لا

يختلف، في الواقع، عن النظم الحر إلا باحترامه لقوانين التوازي. لنتأمل مثلا قطعة ما من مقطوعة نثرية لـ بُودْلِير :

«قد يكون الإنسانُ بئيساً، أما الفنان الذي تمزقهُ الرغبة فسعيدٌ. احترق بالرغبة في رسم تلك التي ندَرَ ما ظهرتْ لي ثم اختفت بسرعة كشيء جميل مأسوفٍ عليه، وراء المسافر ليلا، كما لو اختفت من وقت بعيد.

إنها جميلة، وأكثر جمالا، إنها مدهشة، والسواد عارم فيها، وكل ما توحي به ليلي وعميق. وعيناها مغارتان يومض منهما سر غامض، ونظرتها تومض كالبرق، إنها انفجار في الظلمات».

لماذا تدعى هذه القصيدة نثراً وقصيدة كلوديل نظماً ؟ ما ملمحُها المميزُ ؟ إنه ملمح واحد، يكمن في أن قصيدة بُودْلِير تقفُ دائما عند نهاية الجملة فتحترم موازاة البنيتين الصوتية والدلالية، وذلك ما لم يفعله كُلُودِيل، فهنا إذن يكمن المقياس الوحيد الذي يميز النظم الحر من النثر. والنتيجة التي تفرض نفسها لذلك هي أن النظم ليس لا نحوياً ولكنه منافٍ للنحو، إنه انزياح بالقياس إلى قوانين موازاة الصوت والمعنى السائدة في أي نثر كان. انزياح مطرد ومقصود، ذلك أنه تقوى عبر القرون برغم بعض الضرورات التطريزية المشتركة، واحتفظ به في النظم الحر حيث لا توجد هذه الضرورات.

فيكمن، إذن من وجهة نظر بنائية خالصة تعريف النظم سلبا بأنه نقيض الجملة. فما الجملة في الواقع ؟ إنه سؤال عسير جدا، ومحل نقاش دائم كما تشهد بذلك المائتا تعريف المختلفة التي استخرجها أُ. لِيرْشْ E. lerch ومع ذلك فإن اللغويين يتفقون، على العموم، على تعريف الجملة في مستويين :

1. **المستوى الدلالي**، وينشطر هو نفسه إلى شطرين :

أ. مستوى سيكولوجي : والجملة فيه : وحدةٌ تقدم معنى تاما في ذاته، وقد تبنى ج. أَنْطُوَانْ بعد تحليل طويل تعريفَ هَاسْ التالي : «المُتَعالِقُ اللساني لتمثيلٍ جَمعي».

ب. مستوى نحوي، والجملة فيه : مجموع الكلمات المترابطة تركيبياً. ويعرفها أ. مارتِينِي على النحو التالي : «ملفوظ ترتبط عناصره بمسندٍ واحدٍ أو عدة مساند مترابطة»[16] وإن تشجيرات تِنْيِيرْ[17] لتبرز «الصلات» التراتبية التي تحقق الوحدة النحوية للجملة.

2 - **المستوى الصوتي** : وقد عرفت فيه الجملة بالتنغيم والوقفة في آن معاً. غير أن التنغيم متغير في حين أن الوقفة قارة. فجملة الاستفهام تنتهي بصعود الصوت، وجملة النفي بانحداره. غير أنهما تنتهيان لا محالة بوقفة. وعلامات التنغيم هي في نفس الوقت علامات تدل دائما على الوقفة.

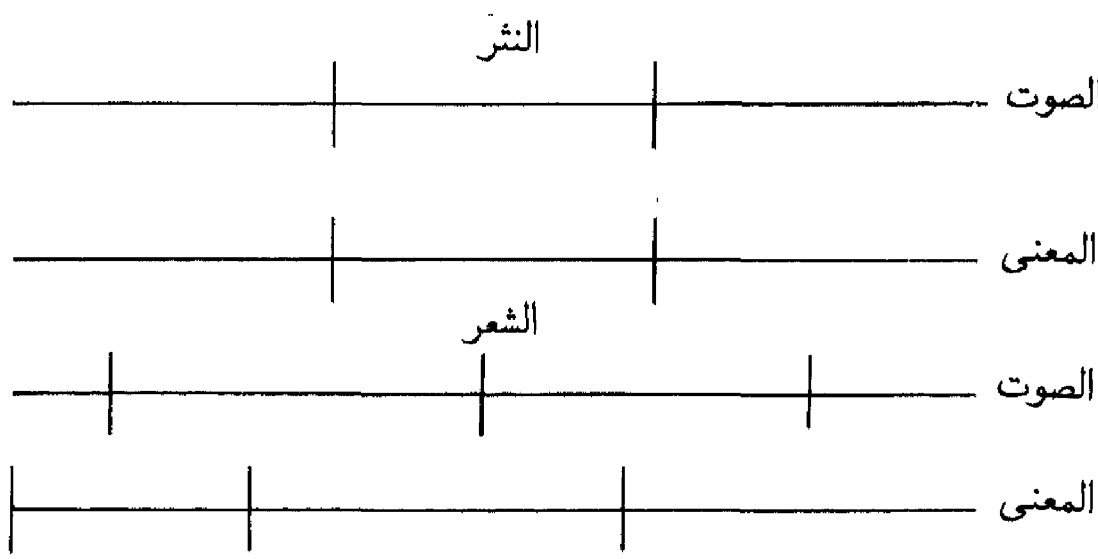
فيمكننا إذن في الأخير أن نعطي الجملة تعريفاً مزدوجاً، فهي من جهة ما يقدم معنى تاماً، ومن جهة أخرى ما انحصر بين وقْفتين، فالجملة إذن وحدة بالصوت والمعنى في آن معا. غير أن هذا التعريف الصارم غير ممكن إلا عندما تحقق اللغة الموازاة، الصارمة بين البنيات الصوتية والدلالية، فلن يكون مقبولا لذلك إلا في النثر أما في النظم فإن التعريف المزدوج لم يعد صالحاً. وتطبيقه يقتضي أن تقبل السلسلة اللغوية الانقسام بالعاملين معا في نفس النقط، وهذا واقع النثر، أما في النظم فتختل الموازاة، فما يقدم معنى تاماً، أي الجملة، لم يعد محصوراً بين وقفتين، وما هو محصور بين وقفتين، أي البيت، لم يعد يُقدم معنى تاماً.

16) Eléments de linguistique générale. pris. Armand Colin, 2e éd, 1961

17) Eléments de syntaxe structurale, Paris, Klincksieck, 1959

وذلك ما يمكن تشخيصة بخطاطة نمثل فيها الصوت والمعنى بخطين أُفقيين، ومقاطع الكلام بخطوط عمودية.

وهكذا نرى النظم يعمل على المخالفة بين عنصرين بنائيين يؤالف النثر بينهما. وعندما يحمل دليلان نفس الدلالة فلا شك أن أحدهما يَبدو لَغوا، غير أن هذا اللغو ـ أو الحشو ـ ليس في الغالب إلا ظاهريا، فاتساق الدليلين يؤمن سلامة التواصل حقا. فبالحشو تحاول اللغة إنشاء بنيات قوية، وفي هذا مبدأ أساسي في استراتيجية اللغة، وهذا المبدأ هو بالتحديد ما يعمل نظم الشعر على مناقضته فكل شيء يسير كما لو أن الشاعر يسعى إلى إضعاف بنيات الخطاب، كما لو أن هدفه هو بالتحديد تشويش البلاغ. وهذا، بكل وضوح، استنتاج ظاهر المفارقة. ففي حين كان الموقف التقليدي يعتبر النظم شيئا إضافيا، فإننا نختزله إلى نقصٍ، إذ يظهر لنا سلباً خالصاً :



(ويمكن أن نمثل الاختلاف بتنويع المسافة الفاصلة بين الخطوط العمودية في كل خط أفقي بالنسبة للخطوط العمودية المقابلة لها في الخط الأفقي الآخر).

وكون النظم سلباً جزئيا هذا أكيد. فمن بين العنصرين الماثلين فإن المعنى ـ أي مجموع الارتباطات المعجمية والنحوية ـ محفوظٌ وكافٍ في أغلب الحالات لبناء الخطاب. وسنعود إلى هذه النقطة في آخر هذا الفصل، فحتى وإن لم تكن

الوقفة ضرورية لتمفصل الخطاب فإنها تُمده، لاريب، بدعم إيجابي، فلا شك أن تفكك نسق الوقفة يؤدي إلى تفلك نسق الخطاب الشعري تفكيكاً وإن كان محدوداً فهو واقع. فكأن هذا هو الهدف الذي يسعى إليه الشاعرُ سواء كان واعياً بذلك أو غير واع.

إن مثل هذا التصور مهما بدا غريباً قد يحظى برعاية كبيرة، كالتي وجدها من مَلاّرمي الذي ارتبط اسمه بفكرة الغموض، مع العلم أن الغموض الشعري ليس مذهباً إلا لمدرسة خاصة، والشعر الرمزي ليس الشعر الوحيد الموجود.

ولذلك فقبل تبني نتيجة من هذا القبيل سننتظر أن تبادر ملامح النظم الأخرى لتأييدها.

ومهما يكن، فحتى وإن كانت هذه الخاصية هي الوحيدة الثابتة في جميع أنواع النظم فلن نستنتج من ذلك أنها أهم من غيرها، بل نعتقد، عكس ذلك، أن النظم بمعناه الخاص هو النظم المطرد. فللوزن والقافية مردودٌ كبير حقاً، غير أن المردود الشعري، الناتج عن عدم الموازاة ـ الذي يمكن أن ندعوه تضميناً بالمعنى الواسع ـ ليس منعدماً. ولقياس ذلك يُمكن أن نجري التجربة التالية. لنأخذ جملة من النثر الأشد ابتذالاً، لنأخذ مَثَلا خبراً مًا من أية صحيفة مثل : «بالأمس، على الطريق الوطنية رقم 7، سيارة كانت تسير بسرعة مائة في الساعة ارتطمت بأشجار الصّنار ومات ركابها الأربعة».[19] لنكسّر الآن هذه الموازاة، ولنكتب هذه الجملة كالتالي :

بالأمس، على الطريق الوطنية رقم سبعة
سيارة
تسير بسرعة مائة في الساعة ارتطمت
بِشَجرة الصّنّار

19) الواقع أننا بإصرارنا على الاحتفاظ بنسق الكلام في النص الفرنسي حتى يمكن تقطيعه كما شاء المؤلف قد خلقنا انزياحاً تركيبياً في النص العربي أكسبه بعض الغربة.

ومات
ركّابها الأربعة

فالواقع أن هذا ليس من الشعر وذلك ما يوضح أن هـذا المقوم وحده بـدون مساعدة الصور الأخرى عـاجز عن أن يُنتج شعراً. ولكن لنؤكـد أن هـذا لم يعـد مع ذلك نثراً، فالكلمـات تنتعش، والهواء يتجـدد، كمـا لو أن الجملـة صـارت مستعـدة لتستيقظ من سُبَاتِها النثري بسبب هذا التقطيع الشاذ وحده.

□□□

لننتقل الآن إلى النظم المطرد، فقد عرف، كما نعلمٌ بالوزن والقافية. فلنبـدأ بهذه الأخيرة، فلقد تعرضت كثيراً للقدح. ومما له دلالة مع ذلـك أن البيت الأبيض لم يفرض نفسه أبدا في لغتنـا، ومن المفـارقـات أن يعيب ڤيرْلين القـافيـة بـأبيـات مطردة التقفية.

يَا، منْ سيذكُر عيوبَ القَافِية !
أيُّ طفلٍ أصمَّ أو أيُّ زنجِي مجنُوَن
صَاغ هذا الحِلي الرخيصَ
برنين أجوفَ، ينكشِفُ زيفُه عندَ الاخْتِبار ؟

فـلا عجب إذن أن ينكر ڤيرلين القـافيــة في «الفن الشعري» الـذي يجعــل مبـدأه : «الموسيقى قبل كل شيء». إذ أن تكرار صوتٍ واحـدٍ، تكرار لا يني، هـو، في الواقع، مصدر ضعيف للموسيقى. فما هي وظيفة القافية إذن ؟ يريد البعض أن يرى فيها عنصراً مساعدا للوزن فقد يُوكل إليها تحديدُ نهايـة البيت، وهكـذا يؤكـد لنا مؤلف كتاب حديث أن «خلود القافيـة وطـاقتهـا المطلقـة، كشـأنهمـا في الوزن العددي، يعودان إلى طبيعة اللغة، فالقافية هي نتيجة نظم مبني على عدد المقـاطع

وحده، وتلك خاصية غير كافية وحدّها لإقـامـة النظم».[20] ولنسجل موافقـة الشـاعر على هـذه النقطـة بمـا كتب أراغُون : «إن القـافيـة.. هي التي تُملي علينـا مكـان الرجوع إلى السطر».[21] والواقع أن هـذا التعريف يُخفي تنـاقضـاً، فـالقـافيـة ليست مجرد تكرار أصـوات بـل هي تكرارُ الأصـوات الأخيرة، وهـذا المـوقـع داخــل في تعريفها : «تمـاثل المصوت الأخير، وتمـاثل الفونيمـات التي قـد تتلوه».[22] وهكـذا فليست القافية هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هو الذي يحدد القافية، فهي، في حـد ذاتهـا، ليست عـاجزة عن إنهـاء البيت وحسب، بـل إنهـا لا تكتسب صفتها إلا بوقوع النبر عليهـا.[23] ونضيف إلى ذلـك : أن تُتبع بوقفـة. وبـدون ذلـك يتعذر تمييزها عن المجانسة الصوتيـة الـداخليـة. فـالوقفـة هي التي تجعل مـا يلي بيتاً واحداً :

بحزنٍ ينام مَندورٌ	Tristement dort une mandore

وبإمكان القافية والوقفة، في الواقع، شطرُ البيت شطرين :

بحُزنٍ ينامُ	Tristement dort
مَندورٌ	une mandore

والحقيقة أن القـافيـة ليست أداة، أو وسيلـة تـابعـةً لشيء آخر، بل هي عـامل مستقـل، صـورة تضـاف إلى غيرهـا. وهي، كغيرهــا من الصـور لا تظهر وظيفتهـا الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى.

20) بيير كَيرو P. Guiraud في Langage et versification d'après L'œuvre de Paul Valéry, Paris, Klincksieck, 1953, p. 107

21) مقدمة Les yeux d'Elsa, Paris, seghers, 1946.

22) Henri Morier, Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique. Paris P.U.F. 1961.

23) وهذا ما تبرهن عليه تجربة أجريت في Collège de France وشارك فيها أندري سبير A. Spire. أنظر poétique et plaisir musculaire, Paris, José Corti, p. 150-51.

إن علاقـة الصوت والمعنى هي، كمـا نعلم، علاقـة اعتبـاطيـة غير أن هـذا لا يصـدق إلا على الـدليل المفرد، فبمجرد مـا ننتقـل إلى النسـق تبرز المنـاسبـة بين الصوت والمعنى. فالعلاقات بين الدوال هي تمـامـا مثل العلاقـات بين المـدلولات، وهذا مبدأ أساسي لا يمكن لأية لغة أن تعمل بدونـه. وعليـه «فمـا دامت آليـة اللغـة تسير كلها حسب التطابقات والاختلافـات» (سُوسِيرْ) فيمكن أن يعرض هـذا المبـدأ بصيغتين :

1) دا$_1$ = دا$_2$ ↓ دا$_1$ ≠ دا$_2$ ↓

2) مد$_1$ = مد$_2$ مد$_1$ ≠ مد$_2$

سيكون للدوال المختلفة مـدلولات مختلفـة، وللـدوال المؤتلفـة، كلاًّ أو جزءاً، مدلولات مؤتلفة، كلاًّ أو جزءاً. وعلى هذا المبدإ قامت المناسبة النسبية بين الـدوال والمدلولات، في الإعراب والاشتقاق.

غير أن هذا المبدأ نفسه لم يسلم من نقص، فقد كان يلزم اللغة لكي تعبر عن مدلولات مختلفة أن تستعمل دوال مختلفة مـا أمكن ذلـك، غير أن هـذه الطريقـة، كما كتب أ. مـارتيني «قد لا تلائم الإمكانيات النطقية والحساسيـة السمعيـة للكـائن الإنساني». وهكذا ارتأت لغاتُ العالم جميعا أن من القصـد استعمـال مبـدإ التمفصل المزدوج الـذي يسمح بـالتعبير عن عـدد غير محـدود من الـدلالات بواسطـة حوالي أربعين من الأصوات، الأولية أو الفونيمات، فحسب.

غير أن عـواقب هـذا النظـام بـاديـة للعيـان : إنـه يسلم اللغـة إلى التجـانس الصوتي، حين تـؤدّى مـدلـولاتٌ مختلفـة بـدوال متشـابهـة جـزئيـاً أو كليـاً (اللفـظ المشترك)، ولذلك سيتوجب على الفرد أن يتعلم مـا يرجع من لغتـه إلى المشـابهـة الاعتباطية أو المشابهـة الطبعيـة. والواقع أن التجربـة تشهـد بنزوع جميع مستعملي اللغة إلى المناسبة الطبيعية، وهذه نقطة أسـاسيـة. ذلـك أن تجـانسـاً صوتيـاً يوحي دائما بقرابة معنوية، ولمكافحة هذه النزعة يستعمل الكلام قـاعـدة التعويض بشكل عفوي فيتحاشى ضم الألفاظ المشتركـة أو الجمع بين الألفـاظ المتجـانسـة في جملـة

واحدة. وإذا ما تعذر تلافي ذلك فإنه يؤكد على عنصر الاختلاف، وهكذا نقول : «Je ne peux ni ne veux» بإبراز الصامتين الأولين من الكلمتين المتجانستين، وذلك بنبرهما نبرَ شِدّةٍ.

إن مبدأً مثل مبدإ التعويض هذا هو، على وجه التحديد، ما تسعى القافية لمناقضته. وتكتسب القافية صفتها، في الواقع، من موقعها. فقد وضعت في نهاية البيت قبلَ الوقفة مباشرة. وتتلقى بسبب ذلك نبراً خاصاً، فالتجانس يشغل انتباهنا وهذا نفسه ما يبطل الموازاة التمييزية.

يوجد تَجانس صوتي حيث لا يوجد تجانسٌ معنوي، وتقابلُ مدلولات يُفترض أنها مختلفة لدوال تبدو متجانسة، فالقافية تقلب الموازاة الصوتية الدلالية التي تقوم عليها سلامة الرسالة، ومرة أخرى تسير الأمور وكما لو كان الشاعر يسعى إلى تقوية أسباب الخلط خلافاً للمقتضيات العادية للتواصل. وبوسعنا، هنا أيضاً، أن نسند هذا التأكيد بالتذكير بتطور القافية عبر تاريخ العروض الفرنسي.

والواقع أن تاريخ القافية تُهيمن عليه واقعتان تبدوان متناقضتين.

فهناك، أولا، التقوية المطردة للتماثل الصوتي، ففي القرون الوسطى اعتبر مجرد تكرار الصائت الأخير كافياً. وابتداء من القرن الثالث عشر بدأ هذا النوع من القافية يفقد ميدانه ويُخلِي المكانَ شيئا فشيئا للقافية الحق ثم ظهر في القرن التاسع عشر أن اشتُرِطت القافية الغنية، أي القافية التي تضم الصامت المدعِّمَ للصائت الأخير.

إن مثل هذه الشروط تجعل القافية عسيرة جدا. ففي الفرنسية خاصة نجد أن عدد القوافي الممكنة محدود جداً، وإذا ما أخذت مقتضيات المعنى بعين الاعتبار فسنصل بسرعة إلى حدود إمكانيات القافية الفرنسية.[24]

24) نجد عند بيير كَيرو في مؤلفه المذكور من الصفحة 108 إلى 116 إحصاءات في هذا الموضوع وهي كبيرة الأهمية. فمن مجموع مليون ونصف مليون قافية ممكنة فإن الشرط المزدوج الذي يقتضي الغنى واللانحوية non-grammaticalité لا يحتفظ منها إلا بـ 40000.

ومنذئذ قد يبدو مشروعاً إرضاء متطلبات القافية بالاعتراف من أعماق التماثل - الصوتي الدلالي، فهناك في الواقع صنفان من التماثل الصوتي، أحدهما - وقد تحدثنا عنه - يستعمل الكلمات البسيطة، ولقيامه على الصدفة في اللغة فهو مجرد من المعنى مثل «Sœur – douceur», «maison-saison» الخ... أما الثاني فله، خلافَ الأول، معنى. إنه تماثل الكلمات التي ليست بسيطة إلا في الظاهر، بل هي مركبة في الواقع. من جذر وزائدة وذلك شأن «bonheur et malheur»، كما أنه شأن هذه القوافي المدعوة قوافي نحوية بصفة خاصة. لأنها تحمل التماثل على لاحقة بعينها، أو على آخر كلمة بعينه، مثل «chanteront» و «danseront» أو «prendre» وَ «rendre» فنلاحظ هنا أن القافية ذات دلالة، غير أن احتمالاتها قد تعددت، في نفس الحين، ولذلك دعيت هذه القوافي بحق قوافي سهلة.

والحال أن مثل هذه القوافي بالتحديد قد بدأ رفضها في العروض الفرنسي رفضاً باتا ابتداء من القرن السابع عشر، أما عند شعراء النهضة فإنها موجودة بوفرة، وهكذا لم يَهَبْ دُوبيلِي المزاوجة بين صيغتين لضمير واحد.(25)

كما لم يَهب رُونصَار المزاوجة بينَ صيغتين فعليتين بعينهما، (ضمير الغائب في المستقبل).(26)

(25 Máintenant la Fortune et maîtresse de moy
Et mon cœur qui soulait estre maitre de soy

(26 حيث وردا مرتين :
Avant le temps tes tempes fleuriront
de peu de jours ta fin sera bornée,
Avant le soir se clorra ta journée
Trahits d'espoir tes pensers périront
Sans me fléchir tes escrits flétriront,
En ton désastre ira ma destinée,
Ta mort sera pour m'amour terminée,
De tes soupirs nos neveux se riront

وابتـداء من القرن السـابع عشر لم يَعـد مثـل هـذه الحريـة مبـاحـاً، وصـارت القـوافي السهلـة محظـورة، فمـا مصـدر هــذا الحظر ؟ هـل يرجـع إلى استعــذاب الصعوبة ؟ إن هذا هو التأويل الذي تقترحه جمالية مشبعة بالاعتبـارات الأخلاقيـة، غير أن الفن ليس ألاعيب بهلوانية ولا يرتبط جماله بمدى صعوبته. ولا أحـد يقيس قيمة العمل الأدبي بالعناء المبذول في إنجازه. فـإذا كـان الشعر بتحـريمـه للقـافيـة السهلة قد قبل تعقيد مهمته أكثر، فذلك لأن أسبابا أشد صلابة- هي الكفيلة بتحديـد القافية، وهي أسباب ترتبط في عمق بوظيفتها.

إن القافية الدلالية تحترم مبدأ التوازي، إذ يتجاوب فيها تشابه في المعنى مع تشابـه في الأصوات. والأسـاس الـذي تقوم عليـه هو مـا دعـاه سوسير «الاعتبـاطيـة النسبية»[27] الذي تتدخل فيه المناسبة الداخلية. والمناسبة الداخلية دنيـا في المعجم وقصوى في النحو. فالقافية النحوية، إذن، مناسبـة، إذ إن التمـاثلات الصوتيـة فيهـا ذات دلالة، وهذا التماثل الصوتي هو بالتـأكيـد مـا يعتبره نظم الشعر محرمـاً. وقـد قنن بَانْفِيلْ هذا المبدأ بوضوح في القرن التـاسع عشر في كتـابـه «دراسـة في الشعر الفرنسي»[28] بقوله : «عليكم أن تعمدوا ـ في حدود الإمكان ـ إلى التقفيـة بكلمـات جد متشابهة من جهة الصوت، وبالغة الاختلاف من جهة المعنى»، وهـذا مـا تحققـه على الوجه الأمثل قافيـة المشترك اللفظي. وهـذا يوضح جيـداً التعـارض بين النثر والشعر، فـالنثر يتجنب مـا وسعـه ذلـك تقـارب الألفـاظ المشتركـة، أمـا الشعر فلا يكتفي بتقاربهـا بل يضعهـا في موضع واحـد، حتى عرف في القرن الخـامس عشر نمـطٌ حقيقي من القـافيـة دعيت «الملتبسـة» فكتبت قصـائـد بتمـامهـا على النمـط التالي .[29]

27) Cours de linguistique générale, p. 180-1

28) Traité de poésie française.

29) Homme misérable et labile
Qui vas contrefaisant l'habile
Menant estat désordonné
Croy qu'enfer est des ordonné

قصيدة لـ ميشينو Méschinot نقلها Lote في: Histoire du vers français T. II. p. 156

ولنقل بالمناسبة أن لا شيء يُظهر الغرض الذي يسعى إليه الشاعر في غموض من كلمة «التباس»، فالأمر يتعلق في الواقع بقلب الموازنة الصوتية الدلالية بجعل المشابهات تسير ضد دلالاتها العادية، وإذا كان الأمر كذلك فيجب أن نتوقع ـ سيراً مع مبدئنا في الاتجاه نحو التجانس ـ أن يسير اللاتوازن بالتدريج إلى أقصى حدوده، والحال أن هذا هو ما وقع فعلاً كما سنرى.

إن الكلمات، كما نعلم، قد صنفت ضمن فئات صرفية من أسماء ونعوت وأفعال الخ... وتتجاوب هذه الفئات النحوية مع فئات دلالية، فالاسم يدل حسب التأويل التقليدي على المادة والنعت يدل على الصفة والفعل على الحدث الخ. فالكلمات التي تنتمي إلى فئة واحدة تحتفظ، أيا كان معناها، بجوهر دلالي مشترك. ومن ثم فإن العروض إذا ما خضع حقا لمبدإ اللاّ توازي فإنه يعطي إمكانية توقع اجتناب اجتماع كلمات من فئات واحدة في القافية، كاسمين أو فعلين الخ. والواقع أن التاريخ يؤيد هذا التوقع.

لنعد إلى الفترات المعهودة ولنحص عدد القوافي الفئوية[30] من مجموع مائة قافية، إن النتائج المقدمة بعده (في الجدول II) لذات دلالة. فالقوافي غير الفئوية، أي القوافي غير المنتمية إلى نفس الفئة الصرفية تزداد عدداً من الكلاسيكيين إلى الرومانسيين. منتقلة من مجموع 56 إلى مجموع 86، والفرق كما يبينه X_2 ذو دلالة واسعة، وبالمقابل فإن التزايد من الرومانسيين إلى الرمزيين ضعيف، أي من 86 إلى 92 فالفرق هنا غير دال. على أن صعوبة القافية الفرنسية يجب أن تؤخذ هنا بعين الاعتبار. وإذا رغبنا عن التضحية بالمحتوى فيجب أن نقنع بالمدخر الهزيل من القوافي المتوفرة. فنسبة قافيتين غير فئويتين إلى ثلاث قواف فئوية يمكن أن تكون نسبة قصوى. وذلك، على الأقل، بالنسبة لبعض الأعمال الطويلة النفس، وبمجرد ما نلتفت إلى بعض الأعمال الأقصر من ذلك والأقوى صيَاغة، مثل

(30 Catégorielles

السُّونـاتَـة Sonnet، فـإن بعض الوقـائع الموحيـة تبرز للعيـان. فلنتـأمـل ـ سـونـاتـة مَلاَرْمِي المشهورة بِـ **البجعة**:[31]

الجدول II
القوافي غير الفئوية
(من مجموع 100 بيت)

المؤلف	العدد	المجموع	المعدل
كُورْنِي	16		
رَاسِينْ	22	56	18,6
مُولْيِير	18		
لاَمَرْتِينْ	25		
هِيكَو	32	86	28,6
فِينْيِي	29		
رَامْبُو	25		
فِيرْلِينْ	35	92	30,6
مَلاَرْمِي	32		

(31 Le vierge le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols pas fui !
un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre

حســـاب X_2

المجموعات	القيمة	القيمة الحد	معدل (عتبة الاحتمال)	الفرق
3 كلاسيكيين	1,86	3,32 >	0,10	غير دال
3 رومانسيين	0,88	3,32 >	0,10	غير دال
3 رمزيين	1,81	3,32 >	0,10	غير دال
كلاسيكي - رومانسي	3,04	2,77 <	0,05	دال
رومانسي - رمزي	0,08	1,952 >	0,10	غير دال

إن صعوبة القافية تصبح مضاعفة مع السوناتة لأنها تفرض نظاماً مزدوجاً للقوافي الرباعية. وزيادة على ذلك، التزم مالارمي هنا ما لا يلزم فوحد قوافيه جميعاً في الحركة (i).

وبرغم ذلك كله لا نجد ولا قافية فئوية واحدة، فمعدل القوافي غير الفئوية إذن هو 100 ٪، وهذا حتى على مستوى القوافي الرباعية. وهكذا نحصل على :

Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui
Tout son col secourra cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie
Mais non l'horreur du sol où son plumage est pris,
Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'éxil inutile le cygne.

=

ظرف	aujourd'hui
فعل	fui
ضمير	lui
اسم	ennui
صفة	ivre
اسم	givre
فعل	se délivre
فعل غير مصرف	vivre

إن في ذلك جرأة لا مثيل لها عند الشعراء السابقين، ولا ينبغي أن نرى فيه مع ذلك مجرد تجل لبراعة لفظية، بل إنه لشاهد على حدسِ هذا الشاعر البارع لطبيعة فنه حدساً عميقاً.

ويكون الجناس الحرفي مقوما مماثلا للقافية، فهو يستفيدُ، مثل القافية، من الإمكانيات اللغوية للحصول على أثر قوامُه المماثلة الصوتية، مع فارق كون الجناس يعمل داخل البيت ويحقّق من كُلمة لكلمة ما تحققه القافية من بيت لبيت،[32] وبوسعنا، إذا ما أردنا ذلك، أن نتحدث عن تماثل صوتي داخلي بالمقارنة مع التماثل الصوتي الخارجي الذي تكونه القافية، وهذا المقوم قد استعمل في جميع العصور، ويبدو أعَمَّ من القافية، فاللغات التي لا تستعمل القافية تتوسع في استعمالالجناس. وقد استعمله الشعراء الفرنسيون جميعاً، ومنه أمثلة مشهورة :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes

32) استعمل «الجناس» بمعناه الواسع، المثبت في «Le petit Larousse»، أي تكرار نفس الفونيمات سواء كانت صوائت أو صوامت.

ولا نجد مع ذلك في هذا البيت غير خمسة فونيمات متجانسة من مجموع تسع وعشرين. وهو رقم تجاوزه ڤاليري كثيراً في بيته التالي :

Vous me le murmurez rameures et rumeurs

إذ يتجانس فيه 15 فونيماً من مجموع 23 فيظهر فيه الصوت (r) ست مرات، و (m) خمس مرات و (u) أربع مرات.

وتعتبر سوناتة نموذجاً لهذه الحالة أيضاً. فالجناس والقافية يعتمدان على نفس الفونيم، أي على الصوت «i» الذي ظهر في القصيدة خمساً وثلاثين مرة. وهكذا يتم تركيب المقومين، إذ تلتحق المماثلة الصوتية الخارجية بالمماثلة الداخلية من بيت لبيت، ومن بيت لكلمة، ومن كلمة لكلمة.

إن تماثل القافية والجناس الحرفي ذو دلالة من وجهة النظر الوظيفية. إن علماء الشعر، كما سبق، يعزون للقافية وظيفة الإعلام بنهاية البيت، غير أن ليس بوسعنا أن نعزو نفس الوظيفة للجناس، فما هو دوره إذن ؟ هل هو التأثير الموسيقي ؟ ولكن أية لذة هزيلة تلك التي تجنيها الأذن من هذا التكرار ؟ أم يجب أن نعزو إليه وظيفة تعبيرية ؟ إن أدبيات كاملة قد حيكت حول مسألة التعبيرية هذه، ويمكن لقراءتها أن تترك لدينا، في نهاية المطاف، شعوراً بالارتياب.[33] ولا نرغب، من جهتنا، في اتخاذ موقف في هذه المسألة، وحسبنا أن نقول : إن الجناس مادام مماثلا للقافية فيجب أن تعزى إليهما وظيفة واحدة، ثم هل يمكن الادعاء جدياً أن للقافية، في جميع الأبيات التي تلاحظ فيها، قيمة تعبيرية ؟ سيكون من السهل إثبات خلاف ذلك، لسبب بسيط، وهو وجودُ نظام قافوي واحد في أبيات تختلف معانيها اختلافاً كُلياً. ولا تظهر وظيفة المماثلة الصوتية إلا إذا عرضنا المنظوم على المنثور، فالمنثور لا يؤدي وظيفته إلا عبر الاختلافات الفونيماتية، ولا يقبل التشابه إلا لأغراض اقتصادية، بل إن الكلام

33) يبدو أن دراسات قريبة العهد تشهد بواقعية رمزية صوتية. (انظر م، شاستينك M. Chastaing في «رمزية المصوتات» (Le symbolisme des Voyelles) ظهر في 1958. J. de Psychol, norme et Pathol. 55

ليَذلل، ما أمكنه ذلك، الصعوبات التي تتسبب فيها اللغة. وتمثل القافية والجناس، كلٌّ قافيةٍ وجناسٍ، في الخطاب النثري عائقاً يجتهد الكاتب في تلافيه بصورة طبيعية، أما المنظوم فهو، على النقيض من ذلك، يبحث عنهما، بل يجعل من القافية قاعدة بنائية. والنتيجة الواحدة التي يمكن استخلاصها من مثل هذه الوقائع هي أن نظم الشعر ليس له إلا وظيفة سالبة ومعياره هو نقيض معيار اللغة الطبيعية.

فهذه اللغة تحقق وظيفتها عبرَ حدٍّ أعلى من الاختلافات، أما القريض فيبدو كما لو كان مكلفاً بتعطيل الصفات المميزة. فالفونيم الذي لا يعمل في اللغة إلا كملمح مميز، يعمل في الشعر بمعنى مُعاكس تماماً.

□ □ □

وهذا النزوع نفسه يلاحظ في الوزن الذي يشكل الخاصة الأساسية للعروض المطرد. والوزن هو عدد المقاطع التي يتكون منها البيت، وليس المعتبر، مع ذلك، هو هذا العدد في نفسه، بل تكرارُه بعينه من بيت لبيت، وبهذه الصفة يحقق **الرجوع**. وقد تبنى عروض الشعر قديماً، في مجمله، بعض الأوزان القارة الثابتة المقاطع. غير أن الشعراء لم يجدوا ضيراً في استعمال جميع البحور، والمهم أن يتكرر العدد المُتبنى في بيت أو عدة أبيات أخرى. وليس البيت عروضياً إلا لكونه متماثل الوزن، وإذا كان البيت الثابت المقاطع مقدماً، فذلك لأن انشطاره شطرين يتيح له تحقيق تماثل وزني داخلي، أي تساوي العدد بين طرفي البيت أو الشطرين. وللبحر الأسكندري في هذا المجال امتياز خاص، فبقبوله القسمة إلى أربعة أجزاء، يمكنه تقسيم الأشطر نفسها إلى أجزاء متساوية.

إن الوزن، كما نعلم، هو العنصر الأساسي المتواطأ عليه في العروض الفرنسي. ومع ذلك فإن كثيراً من المؤلفين وضعوا هذه الحقيقة موضع شك. وينتمي

الاختصاصيون بصدد هذه القضية إلى معسكرين : متمسكون بالوزن ومتمسكون بالإيقاع. وفي عداد المجموعة الأولى نذكر الأب سْكُويًّا، ومعظم عروضيي القرن التاسع عشر، وهكذا كتب بَانْفِيل في **المختصر**[34] : «أن العروض الفرنسي لا يحقق إيقاعه، كما هو الحال في جميع اللغات الأخرى، بتشابك مجموعة من المقاطع القصيرة والطويلة، إنه مجرد تجميع لعدد منتظم من المقاطع، يقسم في بعض القطع باستراحة تدعى القاسمة».[35]

ومن المجموعة الثانية يحتل جورج لوط المقام الأول بدون مُنازع:

لقد استطاع مؤلف كتاب **البحر الأسكندري من وجهة نظر علم الأصوات التجريبي**.[36] أن يبرهن على أن أغلب الأوزان الاسكَنْدرية لا تحتوي حقاً، حسب النطق المحقق لمنشدين مثل كُوكْلَن وسَرَا بِيرْنْهارْدَتْ، على اثني عشر مقطعاً، بل يختلف عددها من تسعة إلى أربعة عشر مقطعاً، ويستنتج جورج لوط أن «المقاطعية خدعة... فالأُذن لا تشتكي من التحريف الذي يلحقه التلفظ بالنص... ولا شيء يمنع من التخلي عن العددية التي هي مظهر طباعي خالص»*.

وهذه النتيجة مرفوضة عندنا لسببين : أولهما أن الأبيات المكسورة لا تمثل الأغلبية. وثانيهما أنها إن مثلتها فلا يعدو الأمر في غالب الأحيان الاختلاف في أكثر من مقطع. ففي حالة الوزن الاسكندري هذه يتقلص التفاوت إلى نسبة 1/12 من الطول العادي للبيت. وهو تفاوت أقل كثيراً من أن يلغي الإحساس الإجمالي بالمساواة الذي تعطيه القصيدة بالمقارنة مع النثر.

34) Le petit traité.

35) ترجمة لمصطلح **Césure** وهي من اقتراح محمد بنيس.

36) L'Alexandrin d'aprés la phonétique expérimentale.

* L'alexandrin 701. وإن مجرد التوقف عن نطق (e) الصامت (muet) منذ القرن XVI جعل جميع الأبيات المشتملة عليه مكسورة، لا تستقيم إلا بالرجوع إلى النطق القديم، غير أن الإنشاد الحديث لم يكلف نفسه هذا العناء.

والواقع أن النثر يرصف جملا شديدة الاختلاف طولاً وقصراً بالقياس إلى العروض. فقد تعقب جملة من 60 مقطعاً أخرى لا تعدو خمسة أو ستة مقاطع. وهذا الاختلاف مصدره الصدفة ذلك أن مدلولات مختلفة تستوجب عادة دوال مختلفة عددياً. تضاف إلى ذلك إحدى قواعد الخطاب الضمنية التي تطمح إلى الموالاة بين الجمل القصيرة والطويلة، وهكذا يكون النظم، مرة أخرى، قلباً لقواعد الكلام، فيعبر عن جمل دلالية مختلفة بجمل صوتية متماثلة.

إن الإيقاع يأتي لدعم الإحساس العام بالانسجام. فالإيقاع كما يقول يُوسْ سِيرْفْيَانْ : «دورية [زمنية] ملحوظة» والحال أن هذه الدورية تؤمّن في النظم الفرنسي على مستويين :

1) بالعدد المتساوي من النبرات، فنبر القرار يقع في الفرنسية، كما نعلم، على المقطع الأخير من المجموع المركب. والبحر الأسكندري عند بُودْلِيرْ، كما هو عند راسين مركب دائما من أربع مجموعات، أي من أربع نبرات :

cheveux bleux pavillon de ténèbres tendues.

فيمكن إذن أن يعرف الوزن الأسكندري بكونه تقسيما للقصيدة إلى أجزاء تحوم قليلا حول صيغة أصلية من 12 مقطعاً وأربع نبرات.

2) بالتوزيع المنتظم للنبر، فاثنان منه ثابتان (هما القافية، والقاسمة داخل الشطر). واثنان متحركان. وقد مال البعض إلى اعتبار هذه الحركية خاصية للنظم الفرنسي (انظر كَرامون). والحقيقة أن شعراءنا لم يستفيدوا من هذا الخيار إلا في حدود ضيقة. ففي حالات كثيرة ـ ويجب إحصاؤها ـ نجد توزيع النبر متساويا (3.3.3.3). كما في البيت السابق، أو متناسبا بالنظر إلى قاسمة وسط الشطر حسب تشكيلات من (2.4.2.4) أو من (4.2.2.4) مثل :

voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches

وعندما يختل هذا التناسب فإن اختلاله يكون محدوداً. إن تشكيلة مثل التي في البيت التالي. أي (2.4.3.3).

sois sage ô ma douleur et tiens-toi plus tranquille

تبقى منتظمة نسبياً إذا ما قارناها بالنثر، وهذا ما فعله لُوطْ نفسه حين قارن بين التعادل النسبي لتفعيلات العروض، والفوضى النبرية في النثر الذي يحتوي عادة وحدات مقطعية من 5،6،7 مقاطع، وحتى أكثر من ذلك.

فما الذي يجب استنتاجه من ذلك ؟ يستفاد من ذلك بكل بساطة أن إيقاع العروض مكونٌ من دورية زمنية تقريبية تُرضي الأذن، وحسب پُولْ فْريسْ فـ «إن بنية ما لن تسمى بنية إيقاعية إلا إذا واجهنا تكرارها ولو افتراضا[37]». فالإحساس بالتكرار يمكن أن يستمر حتى ولو كانت البنية لا تتكرر بالتمام. وعليه فإذا قبلنا أن يكون الإيقاع تقريبيا فلماذا لا نقبل مثل ذلك في الوزن ؟ الأُذن لا تدرك فرقا بين سلسلة كلامية من اثني عشر مقطعاً وأخرى من أحد عشر، أو حتى من عشرِ مقاطع، وحتى إذا كانت أذناً مدربة، وأدركت شيئا من ذلك فسيكون قليلاً نسبياً، وتبدو لها الأوزان الأسكندرية متساوية تقريباً بنفس الشكل الذي تبدو به الوحدات الإيقاعية متشابهة. إن ما تسعى إليه المماثلة الوزنية والمماثلة الإيقاعية سواءً، ويمكن اعتبارهما معاً عنصرين بنائيين للعروض.

غير أن هذا المظهر التقريبي، أو لنقل بالأحرى، غير المشذب للعروض ذو دلالة. والواقع أن العروض لو كان مرهونا بوظيفة خاصة ذات طبيعة موسيقية فإن هذا العيب سيكون مبطلا له. إذ أن أي أذن ما كانت لتقنع بتقريبية من هذا القبيل. غير أن مثل هذا لا يمكن أن يكون وظيفته. إنه مسؤول فحسب عن تقوية المشابهة عن طريق المقابلة أو الاختلاف الدلالي. والحال أن الاختلافَ غير تام

37) Les structures rythmiques, Editions Erasme, 1956.

كما سبق. إن اللغة تسمح بالتماثلات. وإذا ما بادر الكلام لتصحيحها، فإنه لا يستطيع أبداً محوها. والمخالفة التامة لذلك قطب يقترب منه الخطاب النثري كثيراً دون أن يصل إليه أبداً. وكاتب النثر يتلافى بطريقة عفوية القافية والجناس، فيوالي بين الجمل الطويلة والقصيرة، وينوع بناءها النحوي، ولكنه لا يستطيع أبدا إلغاء التشابه بين الوحدات المتوالية إلغاء تاما.

ولن يستطيع النظم أبداً أن يصل إلى قطب المشابهة الذي يتجه نحوه، إذ قصارى ما يطمح إليه أن يقترب منه إلى أقصى حد ممكن. إن الشاعر يفعل الممكن بما تيسر له. فليس هو الذي صنع اللغة، ولو أمكنه أن يعيد خلقها فمن الأكيد أن الشاعر الفرنسي مثلا سيُعِدُّ قائمة للقوافي أوسع بكثير مما هو موجود، وسيضاعف عدد الكلمات الوحيدة المقطع السهلة الاستعمال إيقاعياً.

ومهما يكن فإن الشاعر قد وُضع أمام ضرورتين، فعليه من جهة أن يقول ما يود قوله، ولتحقيق ذلك لا مَفرَّ من استعمال كلمات المعجم المشترك، وعليه، من جهة أخرى، أن ينظم أبياتاً، أي أن يحقق حداً أعلى من التشابه بين وحدات الخطاب، فيقسم حينئذ عناصر الخطاب المتوفرة لديه إلى قسمين :

1) الفُونيمات : فهي التي تؤلف المعجم بتناسقها، أي أنها تحمل المعاني، وليس للشاعر إلا أن يلعب على التشابهات الجائزة التي تحتملها اللغة، وهي حصة قليلة بالضرورة. فالقافية والجناس لايردان قطعاً إلا قلة من الفونيمات المستعملة. صحيح أنه يمكن أن نبلغ بالمماثلة مدى بعيداً كما في البيتين التاليين :

Gal, amant de la reine, alla, tour magnanime

Galament de l'arène à la tour magne à Nimes

ولكن الملاحظ أننا ضحينا بالمحتوى، إذ إنما صنع البيتان من أجل القافية،[38] ولا يستبعد أن يضحي الشعراء الممتازون بالمعنى استجابة لمقتضيات نظم الشعر، فقد عاب ڤاليري، كما رأينا، قول بودلير :

38) هكذا في النص الفرنسي، والملاحظ أنهما صُنعا من أجل التجنيس أساساً.

la sevante au grand cœur dont vous étiez jalouse

et qui dort son sommeil sous une humble pelouse

فالصحيح أننا لا ندفن الناس عادة تحت المروج. غير أن التضحية هنا محدودة، إذ المعنى العام قائم. بالطريقة نفسها يمكن أن يستعمل الوتد الخفيف الزائد لإكمال العدد، لكن لا ينبغي الإفراط في ذلك.

2) سلسلة من الصفات التي يمكن أن ندعوها **تطريزية** مثل المقطع والنبر. فبيت من البحر الأسكندري يساوي اثني عشر مقطعاً وأربع نبرات. وهذان هما العنصران الأساسيان اللذان يقوم عليهما هذا الرجوع الدائم الذي يعارض به القريض صيرورة النثر التي لا تقبل الارتداد إلى الوراء. وبرغم الطبيعة التقريبية للمماثلة المقطعية من جهة، وعدم انتظام مواقع النبر من جهة أخرى، فلا شك، مع ذلك، في أن الأذن تدرك المماثلة، وأنها ذات حساسية تجاه الهرير الدائم لحشود أبيات البحر الأسكندري. وهذا هو المهم هنا بمجرد ما نرد البيت إلى أفقه الحقيقي، الذي هو أفق بنائي ووظيفي.

وقد عيبت على النظم رتابتُه، ومعاكسته للمعنى، إذا كان فيه معنى ! والنظم رتيبٌ بطبيعته، ورتابته تزعج الأذن، غير أن ذلك قليل الأهمية هنا. ذلك أن الصوت في القصيدة يبقى دالاً من جهة لأخرى. فالمماثلة الوزنية والمماثلة الإيقاعية تظلان دليلين طبيعيين على **مماثلة معنوية**. والحال أن هذه المماثلة المعنوية غير موجودة في أبيات القصيدة، وبذلك يختل توازي الصوت والمعنى. وفي هذا الاختلال يحقق العروض وظيفته.

وإذا كانت هذه هي وظيفة النظم حقاً، فيمكن أن نستخلص منها نتائج مهمة فيما يتعلق بالإنشاد. ولنتأسف مرة أخرى لكون الشعراء أهملوا تسجيل الطريقة التي يرغبون في أن تتلى بها منظوماتهم. وربما فعلوا ذلك اعتماداً على فطرة المنشد، وهذا خطأ، فقد أثبتت التجربة في الواقع أن الإنشاد اختلف اختلافاً كبيرا عبر العصور.

ويمكن، على الجملة، التمييز بين طريقتين للإنشاد، بل قد يكون من الأحسن الحديث هنا أيضا عن قطبين في الإنشاد مُتباعدين : قطب الإنشاد التعبيري وقطب الإنشاد غير التعبيري. والإنشاد التعبيري هو الذي يموج الصوت حسب المحتوى الفكري والعاطفي للقصيدة. فتغيرات الصوت تعين السرعة والشدة والارتفاع خاصة. إن النغمة أو التنغيم، أي المنحنى البياني الذي يسجله الصوت، يختلف في الواقع اختلافاً ملحوظاً حسب المعنى والخطاب. فالتنغيم دال إذن، أي أنه يقوي هذه الاختلافات، لتبين بشكل أحسن، اختلاف المدلولات، وهكذا سيتعارض الاستفهام والإثبات، ليس ببناء الجملة فحسب ولكن بالتنغيم أيضا.

والحال أنّا نجد الإنشاد في القرن السابع عشر غير دال. فقد كان الممثلون يُنشدون جميع أوزان الأسكندري بنغمة متماثلة : يصعدون في الشطر الأول وينحدرون في الثاني، مما يؤدي إلى الإحساس برتابة مملة. ثم فرضت الرومانتيكية إنشاداً تعبيرياً، ومن ذلك الحين صار تنغيم كل بيتٍ تابعاً لمعناه. وهكذا كان رَاشِيل كما قيل[39] «لا يتوقف إلا في النقط والفواصل، حاصراً اهتمامه في معنى الجملة، وفي اللحظة الشعرية في درجة أقل، جاعلاً من البيت خطاً يصعب على الأذن الحسنة التدريب اكتشاف الشطر أو القافية». ولذلك كان ثِيُوفِيلْ كَوتْيِي يأخذ عليه تضحيته بالتطريز الصوتي.

ونمسك هنا مباشرة بثنائية مقتضيات الشعر، التي تشكل ما يمكن دعوته تناقض الإنشاد الشعري، فبقدر ما تتجه القصيدة إلى نقل رسالة فإنها تعمل بالمخالفات شأن النثر. وبقدر ما تكون شعراً بقدر ما تعتمد على التماثلات. فعلى المنشد أن يختار، فإذا ما كان النص مسرحياً أكثر منه شعريا، كما هو الحال في المسرح الكلاسيكي، فيمكن أن نضحي بالتطريز الصوتي، في حدود. وعلى المنشد أن يساوي بين كفتي الميزان، عليه أن يُشعر بالنظم ويشير إلى المعنى في آن واحد. غير أننا بمجرد ما نصل إلى القصيدة الغنائية أي القصيدة الخالصة

39) L. Barthou, Rachel, Alcan, 1926, p. 40-1.

الشعرية تنقلب العلاقة فيجب حينئذ أن يكون الإنشاد لا تعبيرياً، وهذا ما يسعى إليه الإنشاد اليوم، إذ تخلت «التلاوة الطبيعية» عن مكانها «للإنشاد المسطح». ويمكن أن نعتمد هنا على شهادة الشعراء أنفسهم، فها هو أپُولينيرْ يسجل «جسر ميرَابُو»، فيقول فيه أندري سْبِّير ما يلي : «شعرت [عندها] برتابة شبيهةٍ برتابة استظهار بعض أناشيد الطفولة».[40] وكان مَلاَرْمِي ينشد قصيدته **المقامرة**[41] حسب ڤَالِيرِي، كالذي سبق «بصوت منخفض، متساوٍ، دون أقل تأثير، كما لو كان يقرأ لنفسه»، ويضيف ڤاليري شارحاً : «وأكاد لا أحتمل أبداً مُحترفي الإنشاد الذين يدعون التقويم والتأويل».[42] إن أداء قصيدة لملارمي مُستحيل بكل تأكيد. ويمكن أن يقال ذلك عن أي قصيدة حديثة. فالقاعدة هنا هي الإنشاد المسطح.

ولنا، من جهة أخرى، حجة طباعية على ذلك، فالشعراء المعاصرون بإلغائهم للترقيم ألغوا كذلك علامات التنغيم، وعلامات الوقف، ففي :

يحلُّ الليلُ تدقُّ الساعةُ[43]

لم تظهر علامات التعجب، ويجب الاعتراف أن الشاعر ما كان يريد أن تسجل. وهكذا أيضا فمهما يظهر في الأمر من مفارقة، فإن الإنشاد الصحيح هو إنشاد لا تعبيري. وينبغي أن ينزع إلى التماثل. كما أن تساوي الأزمنة الذي تحدث عنه كَرامون ممكن إذا تعلق الأمر بإنشاد من هذا القبيل. فبقياس ثلاثة أبيات من إيفِيجيني وجد كَرامون[44] الأزمنة المطلقة التالية 4,53 و 4,52 و 4,79 ثانية، أي أنها متساوية تقريبا.

هناك إذن تماثل زمني من بيت لبيت، يضاف إليه تماثل زمني من تفعيلة لتفعيلة، فالتفعيلات الإثنتا عشرة في هذه الأبيات الثلاثة دامت في الواقع ثانية

40) Le coup de dés. pléiade. p. 624.

41) Un coup de dés.

42) Ouvrage cité p. 476.

43) vienne la nuit sonne l'heure

44) Le vers français. p. 85 et 89

واحدة تقريبا (لكل واحدة منها). وقد رفض جُورجْ لُوطْ هذه النتائج رفضا قاطعا. وأبانت قياساته الخاصة أن مدة بيت شعري يمكن أن تختلف من 1,75 إلى 6,12 من الثواني، ولكنه يعترف أنها تختلف حسب المعنى، ويفهم من ذلك أن المنشدين الذين اعتمد عليهم كانوا يمارسون القراءة المعبرة، فيبطئون ويسرعون حسب حالة الحزن أو الغضب التي يعبرون عنها. ولكن كيف سيكون الأمر بالنسبة للقراءة غير المعبرة ؟ قبل البحث في ذلك يجب إجراء قياسات، ويرجح مسبقا أن الأبيات التي تنشد بهذه الطريقة ستنزع إلى الاقتراب من التماثل الزمني.

□ □ □

وتُستخلصُ من هذه الوقائع كلها نتيجة واحدة، وهي أن النظم ليس مختلفاً عن النثر وحسب بل هو معارض له. وليس شأنه أن يكون مما ليس نثراً، بل هو نقيض النثر، فالخطاب النثري يعبر عن الفكر الذي هو نفسه «استطرادي» أي ينتقل من فكرة لفكرة، وقد شبه ديكارت الفكر بالسلسلة، وهذا التشبيه صحيح مع بعض التحفظ في كون حلقات السلسلة متطابقة في حين أن كل عناصر الفكر وعناصر الكلام المعبر عنه مختلفة، والخطاب الذي يكرر نفس الكلمات أو نفس الجمل لن يكون خطاباً، بل مجرد حشرجة كلامية.

إن الشعر مثله مثل النثر يؤلف خطابا أي أنه يرصف سلاسل من الكلمات المختلفة صوتياً. غير أن العروض يلصق فوق خط الاختلاف الدلالي سلاسل من التماثلات الصوتية. وإنما هو عروض بهذه الصفة.

فلنحاول أن نترجم هذه البنية بخطاطة، ولنرمز لكل جزء من أجزاء الخطاب بحرف بخط اليدِ، بالنسبة للدوال، وبخط مطبعي بالنسبة للمدلولات :

النثر

صوت	f	e	d	c	b	a
	|	|	|	|	|	|
معنى	F	E	D	C	B	A

الشعر

صوت	a	a	a	a	a	a
معنى	A	B	C	D	E	F

والحقيقة أن هذه الخطاطة ليست دقيقة، ذلك أن العروض يستعمل الاختلافات الفونيماتية. والتمثيل الأكثر دقة هو كالتالي، فيما يبدو :

الشعر

صوت	a	b	c	a	d	b	a
معنى	A	B	C	D	E	F	G

غير أن هذه الخطاطة تمثل، إذا شئنا، القطب الذي يتجه إليه النظم، أي إقامة أقصى التجانس بين الدوال.

لنقرب الآن هذه الخطاطة من تلك التي شخصنا بها التقطيع الخاص بالعروض، إذ يوجد بين الاثنين خط مشترك، إنهما مضادان للموازاة الصوتية ـ الدلالية، هذه الموازاة التي يتوقف عليها عمل اللغة. فنظم الشعر يوحد بين الأجزاء التي يفرق النثر بينها، ويطابق بين الكلمات التي يميز النثر بينها. وهذا مبدأ سلبي يؤدى إلى إضعاف بنية الرسالة.

وهذه نقطة أساسية. فلنعد لتمحيص تحليلنا مع ما قد يؤدي إليه ذلك من تكرار ولو قليل. يدعو اللغويون الفونيمات «وحدات مميزة» وهذه عبارة دالة ! فليس المهم في الفونيم رنته الخاصة، أي مادته، بل قدرته على التَّمَيُّز عن غيره من الفونيمات، أما الرنة فليست إلا دعامة للاختلاف. فمادته الصوتية في نهاية المطاف ليست مدركة، إذ توجد عدة كيفيات لنطق الصوت الفرنسي (a) غير أن الأصواتي، هو وحده القادر على التعرف عليها. أما مستعمل اللغة فيخلط بينها ما

دامت تشترك جميعاً في الصفة الخاصة التي تجعلها معارضة لـ «e» وَ «i» الخ.. وقد أكد سوسير أن «الوحدتين a و b عاجزتان أساسا عن الوصول إلى الوعي في حالتهما هذه. إذ الوعي لا يتبين دائما إلا الاختلاف a / b»،[45] فماذا يصنع الشاعر والحالة هذه ؟ إنه يسعى إلى الحد من الاختلاف بواسطة القافية والجناس اللذين يكونان أحد الأنساق الأساسية للعروض المطرد. فالفونيم لم يستعمل كوحدة مميزة بل على العكس من ذلك قد نستطيع القول بأنه استعمل كعنصر «خلط». فيظهر كما لو كان الهدف **إعاقة عمل** الأداة اللغوية، وخلط ما كان يجب تمييزه.

لننتقل إلى النبر. ليس النبر في الفرنسية «عُنصراً مميزاً». ومعنى ذلك أنه لا يوجد في الفرنسية، بخلاف ما عليه الحال في الإسبانية والإنجليزية، كلمات مُتماثلة صَوتياً، تتعارض بالنبر وحده، غير أن للنبر في الفرنسية، مع ذلك، قيمة دالّة، ووظيفته أن يُعيِّن أو أن يبرز. فالكلمة أو المقطع الذي يقع عليه النبر. يتميز بذلك حتى عن المجموع الذي يحتويه. فماذا يصنع النظم ؟ إنه يوزع النبر بالتساوي، ففي الأبيات يتم إبراز كل شيء بنفس الصورة، ومن ثمَّ فلا شيء يصبح بارزاً. فالأطراف المختلفة تنزع إلى الغرق في التماثل.

وبنفس الطريقة نجد أن وظيفة الوقفة هي دعم التقطيع الذي ينجزه النحو والمعنى. وعروض الشعر يتفنن في نقل الوقفة بشكل يربط صوتيا بين ما يفرق بينه المعنى.

فللصور البلاغية الثلاثة[46] نفس الوظيفة، ومن المفارقات أن هذه الوظيفة ضدٌّ ـ وظيفية ويعني ذلك بالتأكيد أنها، كما سبق أن قلنا، تشويش الرسالة.

ولكن لنتفق جيداً على معنى هذه العبارة، فلا يتعلق الأمر بتحطيم الرسالة. لقد رأينا أن أپُولِينيرْ لم يكن يتراجع أمام هذه العاقبة، ولن نتبعه في هذه النقطة، فالرسالة غير المفهومة لن تكون بعدُ رسالة. فالخطاب إما أن يكون قابلا للفهم وإلا

45) Cours de linguistique générale, p. 163

46) يقصد الوزن والقافية والجناس. وضد ـ وظيفية = antifonctionnelle

فقد هذه الصفة. والشاعر يستعمل اللغة لأنه يريد التواصل أي يريد أن يُفهم، ولكنه يريد أن يفهم بطريقة ما. إنه يهدف إلى إثارة شكل خاص من الفهم، عند المتلقي، يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تثيره الرسالة العادية.

وسيسمح لنا مثال ما بالإمساك بدلالة هذا النسق، فلنتأمل الأبيات الأولى من قصيدة **جسر مِيرَابُو** :

تحتَ جسر مِيرابو يتدفّق السِّين	Sous le pont Mirabeau coule la seine
وأَحبابُنا	et nos amours
هلْ يلزَمُ أن يُذكِّرني بِهِمْ	Faut-il qu'il m'en souvienne
الفرحةُ تأتِي دَائِماً بعد العَناء	La joie venait toujours aprés la peine.

إن الغموض يجثّم على الوظيفة النحوية لكلمة «amours» فهل هي فاعل لفعل «coule» ؟ إن أدَاة العطف توحي بذلك، ولكن كون «coule» مفرداً يرد هذا الاحتمال، ولو أن عبارة «Et nos amours» ربطت بالبيت الأول أو الثالث لزال الغموض.

فقد كان وضع فاصلة في نهاية البيت الأول أو نهاية الثاني كافيا، منذ البداية، لحسم هذه المسألة. غير أن أَبُولِينِيرْ أصرَّ على ترك المسألة معلقة. ومن هنا لانستطيع أن نقول بأن النص قابل لأن يفهم فهماً تاماً. ولكن هل يمكن القول لهذا باستعصائه عن الفهم ؟ لا بالتأكيد. بل يمكن القول بأنه في منزلةٍ بين الفهم وعدمه. وهذا بالضبط هو المستوى الذي يَرضى الشعر أن يضع فيه نفسه.

ولنقف الآن عند هذا الحد. فوصف هذا المستوى لم يعد في الواقع يتعلق باللسانيات، بل بعلم النفس، فتحليلنا يلتفت إلى الرسالة، إلى الرسالة وحدها. فكيف يستقبل وعي المتلقي هذه الرسالةَ الخاصةَ التي يكونها الشعر ؟ سنعرض لهذه المشكلة في أخر التحليل. أما الآن فإن جهدنا منصب على تحليل لغة الشعر في مستواها الدلالي. وسنرى أنها تستعمل في هذا المستوى مقومات ليس لها بالتأكيد ما يقربها من النظم، ولكنها، مع ذلك، تظهر عند التحليل وكأنها مضارعة

له بنائياً ووظيفياً. وستكون لدينا حينئذ الحجة على أن النظم ليس خاصية مظهرية للغة، خلافاً لكل ما كان يعتقد في ذلك.

إن الصوت في النظم دليل كما هو في النثر، غير أن دلالته عسيرة الإدراك، إنها سلبٌ تام. فالنظم مكونٌ من أدلة تعمل في الاتجاه المضاد.

إن النظم دوريٌّ والنثر خطيٌّ المسارِ. ومظهر التناقض في هاتين الخاصيتين بادٍ للعيان، ومع ذلك فإن الشعرية لم تأخذه أبداً بعين الاعتبار. بل جعلت من «الرجوع» خاصة معزولة تضاف إلى الرسالة من الخارج لتضفي عليها مزية موسيقية. والواقع أن التناقض هو الذي يكون النظم، لأنه ليس نظماً مطلقاً، أي ليس رجوعاً كاملا، إذ لو كان كذلك لما أمكنه أن يحمل معنى، ولأنه ذو دلالة فإنه يبقى خطيٌّ المسارِ. فالرسالة الشعرية نظمٌ ونثرٌ مرةً واحدةً فجانب من العناصر المؤلفة لها يؤمن الرجوع؛ بينما يؤمن الجانب الآخر الاستمرار الخطي العادي للخطاب. فالجانب الأخير من هذه العناصر يعمل في الاتجاه العاديٍّ في جانب الاختلاف، في حين يعمل الجانب الأول، عكس ذلك، في اتجاه اللاَّ اختلاف (الالتباس).

ويدلنا تاريخ النظم الفرنسي، خلال قرنين منه، على التزايد المطرد لِلاَّـاختلاف. وتلك إحدى الوقائع التي تفصح بشكل من الأشكال عن قانون نُزُوع الشعر الفرنسي، وبوسعنا أن نتنبأ بنهاية هذا التطور، فإذا ما تغلب التماثل على الاختلاف فإن الرسالة ستفقد معناها، ولن يبقى الشعر لغة. ونحن نعرف أنه لغة في الجوهر، فهذه النهاية يمكن إذن وضعها عند النقطة القصوى التي لا تعود فيها المماثلة متساوقة مع مقتضيات الدلالة.

وهذا شأن المماثلة الصوتية. فقد انتقلت من اتفاق أوَاخِر الأَبيات في الحرف الصائت إلى القافية، ومن القافية العادية إلى القافية الغنية. غير أن القافية حتى وإن كانت غنية فلا تعتمد إلا على قلة قليلة من الفونيمات، ثلاثة أو أربعة في أحسن الأحوال من معدل ستة وعشرين إلى سبعة وعشرين فونيماً في الوزن

الأسكندري، أي ما يعادل 12 ٪ تقريباً. وفي الحالة القصوى التي تمثلها سونتة البَجَعة حيث يؤدي صوت «i» دور القافية والجناس فإنه لا يمثل إلا حوالي 10 ٪ من العدد العام للفونيمات. صحيح أن تاريخ النظم عرف القوافي الملتبسة وكذا البيت ذا القافية الشاملة، مثل «Gal, amant de la reine...»، غير أن هذه الإنجازات محكوم عليها بالموت. ويرجع ذلك، بالتحديد، لتجاوزها الحدود التي تسمح بها مقتضيات الدلالة. ذلك أن الانزياح هنا لايدرك إلا بالعين، أما عن طريق السمع فمثل هذه الأبيات يبدو غير قابل للفهم كلية، وهذه واقعة أخرى دالة في هذا المجال. وما زالت القافية القائمة على وحدة الصائت مقبولة في العصر الحديث، وذلك إذ وقعت في كلمات وحيدة المقطع مثل :

كذا في عنفوانِ النهار أحياناً تحت شمس مُحْرِقة

Telle en plein jour parfois sous un soleil de feu

القمر، كوكب الأموات، أبيض في عمق سماء زرقاء.

la lune, astre des morts, blanche au fond d'un ciel bleu (Hugo)

والواقع أن قافية وحيدات المقطع قد تؤدي إلى الالتباس بين الكلمات الأخيرة. إن المماثلة الصوتية، كما نرى، تَعرف كيف تتوقف عندما يصبح الفهم مهدداً باختفاء لا رجعة معه.

أما فيما يخص الوزن والإيقاع فإنهما يعتمدان على عناصر غير دالة من عناصر الرسالة، فالاختلاف الفونيماتي، إذن، غير معين فيها. ويبقى مع ذلك أن الاستماع إلى قصيدة موقعة جيداً، بهذا الإنشاد الذي يصاحبها يجعلنا نحس جيدا أن الرسالة توهي بنياتها، وأن الكلمات والجمل تنزع إلى فقد محيطها لتذوب في مجموع غير قابل للتحليل، كما لو أن البيت والقصيدة بأتمهما لا يكونان غير جملة بل كلمة مفردة، فالبيت في قول مَلاَرْمي «يحيل كلماتٍ عدة كلمة جامعة».

ويساهم التضمين بقوة في هذا العمل، فإنه وهو ينزع عن السكتات كل قيمة تركيبية يهدف إلى تذويب كل سلسلة كلامية في التي تليها، فلم يعد الخطاب

مكونا من قطع موصولة الأطراف، وإن كانت متميزة، ولكنهُ مكون من خيط مسترسل دون أن نجد فيه ما نعتبره بداية أو نهاية. ومع ذلك فإن الوقف مجردُ عنصر ثانوي في بنية الخطاب. وحجة ذلك إمكانيةُ قراءة بعض النصوص المكتوبة التي ينعدم فيها الترقيم كما ينعدم البياض بين الكمات. وإلى ذلك نلاحظ أن الخط وإن اعتبر تسجيل الفواصل بين الكلمات ضرورياً، فإن الصوت بخلافه يربط بينها ربطاً لا انفصام له دون أن يتضرر الفهم بذلك. فللبصمات التي تتركها الكلماتُ في الذاكرة من القوة ما يكفي للتعرُّف عليها في المتصل الصوتي. ويصدق ذلك على الجمل، إذ إن التماسك النحوي الدلالي بين عناصرها يفرض نفسه ويقاوم التأثير المذيب (المحلل) الذي يحدثه الإنشاد الشعري.

وبصفة مجملة، فإن النظم لا يتدخل، إذن، لتحطيم الخطاب بل يحترم الصنعةَ الحيةَ فيه ويدأب على احترامها، إلا في بعض الحالات التي يوسع فيها الشاعر حدود هذا المقوم كما في المجازفة لمَلاَرْمِي، فلا قافية ولا وزن في هذه القصيدة، ولا يلعب الإيقاع فيها غير دور محدود أو منعدم، ومن بين جميع مقومات نظم الشعر لم تحتفظ بغير استعمال «البياض». وقد ألحَّ عليه هذا الأديب نفسه في تعليق له على آثاره (الأدبية) بقوله : «والحقيقة أن للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر. فالنظم يقتضيه باعتباره صمتاً يحيط بالقصيدة. إلى حد أن مقطوعة غنائية أو ذات تفعيلات قليلة تحتل وسط الورقة، ثلثها تقريباً : إنني لا أخرق هذا الوزن، أنثره وحسب».

وهكذا نجد البياض، حسب مَلاَرْمِي، هو بحق العنصر الأساسي في قصيدته، وليس ذلك لكميته التي تبقى في مستوى ما هو عادي، بل في أوضاعه. فبهذه الوضعية صار الخطاب في الواقع مفككاً تفككاً تاماً. فالتماسك الدلالي للوحدات، الذي تؤمنه عادة المجاورة المكانية مفقود هنا، وربما بدون رجعة. فأجزاء الكلام المختلفة تؤلف خطاباً مفهوماً، وذلك على الأقل بالنسبة للقارئ العادي،(47) والحال

(47) انظر مقالة كاردنر داڤيس Gardner Davis : Vers une explication rationnelle du coup de dés . Paris, José corti, 1953.

أن القصيدة موجهة إليه. ويمكن أن نتساءل هنا عما إذا لم يكن مَلارْمِي قد تجاوز الحَدّ الممنوع تجاوزهُ، ودخل المنطقة التي ضاعت فيها اللغة أي الشعر، وذلك عند ضياع المعنى، وكيفما كانت الإجابة التي نقترحها لهذا السؤال، فيبقى أن المحاولة كانت جديرة بالإنجاز لأنها تكشف بجلاء الآلية العميقة لكل نظم. فمعارضة الرسالة بالقانون كما سنرى، كانت لغرض إرغام القانون على التحول.

إن النظم حسب قول مَلاَرْمِي «يعوض ما يكون من نقص في اللغات». وهذه عبارة عميقة يجب تدقيقها. فالنظم لا يستفيد من نقص اللغة إلا شرط أن يعمل أولاً على تفاقم هذا النقص.

الفصل الثالث

مستوى الدلالة : الإسناد

سيكون الكلام مستحيلاً إذا لزمنا أن نخلق اللغة كلما شئنا أن نتحدث، كما أنه من غير المجدي حصر الكلام في تكرار جمل جاهزة. كل واحد يستعمل اللغة لأجل التعبير عن فكرة خاصة في لحظة معينة. ويستلزم ذلك حرية الكلام. يقول سُوسير : «ما يميز الكلام هو حرية التأليف». لقد تناول ياكبسون هذا الرأي فحاول تدقيقه أكثر بقوله : «إن مجال الحرية يكون محدوداً وضيقاً عندما نسعى إلى خلق الكلمات بتأليف الفونيمات. ولأجل إنتاج الجُمل انطلاقا من الكلمات فإن القيود تصبح أقل، وأخيراً فإنه لأجل صياغة أقوال انطلاقاً من الجُمل تتعطل القواعد التركيبية الملزمة، ويتسع حينئذ مجال الحرية أمام المتحدث. هذا دون أن نستهين بعدد من الأقوال ذات الطبيعة النمَطية».[1] ومع ذلك فإن مبدأ الحرية هذا يتطلب نوعاً من التعديل. يستطيع كل واحد أن يقول ما يشاء، شريطة أن يفهمه المخاطَبُ. إن اللغةَ تواصلٌ ويستحيل أن نُوصِلَ شيئاً إذا لم يكن الخطاب مفهوماً. ينبغي للخطاب، أيِّ خطاب، أن يكون قابلاً للفهم. تلك هي البديهة الأساسية لقواعد الكلام، والقواعد بأتمها ليست سوى مظاهر لتحقيقها. و **قابلية الفهم** هنا، ينبغي أخذها بمعنى توفر المعنى القابل للإدراك من طرف المتلقي. ولذلك لا

1) R. Jakobson, Essais, p. 478

يكفي احترام قواعد اللغة بل ينبغي، فوق ذلك، أن يكون تفكيك الرسالة ممكناً. وهذا بالذات ما يجعل حرية الكلام خاضعة لمجموعة من القيود التي تتجسد في مجموعة من قواعد القانون*. لقد أشرنا في الفصل السابق إلى واحدة من هذه القواعد المتعلقة بالدال. إن مبدأ الموازنة الصوتية الدلالية يمنع المتكلم من استعمال جملة من هذا القبيل :

Cinq moines, sains de corps et d'esprit, ceints de leurs ceintures portaient, dans leurs sein le seing du Saint-Père.

هذه الجملة صحيحة من الناحية اللغوية، إلا أن الإكثار من المشترك اللفظي* يترتب عنه تقلص حظوظ الفهم مما ينال من البديهة الأساسية[2] [المقصود هو قابلية الفهم]. وشبيه بهذا ما يحصل في النظم الذي يشكل خرقا لقواعد تأليف الكلام. وبما أن النظم يخضع لقواعد، فإننا نعتبره تقعيداً للخروج عن القواعد.

أما الآن فحديثنا سيكون خاصاً بالجانب الدلالي. وسنلتزم، هنا أيضاً، حدود النظرية الشكلية أي علاقة المدلولات فيما بينها. كما سنعمد إلى استخراج قاعدة من القانون الذي تعتبر اللغة الشعرية خرقاً له.

إنه لمن قبيل المحال صياغة جملة مفيدة اعتماداً على رصف الكلمات المأخوذة من المعجم مباشرة. واحتمال تركيب جملة بأخذ الكلمات صدفة من المعجم ووضع بعضها إلى جانب بعض، هو احتمال متعذر كما أظهر شَانُونْ سنة 1948. وذلك حتى وإن كانت الكلمات تتوفر على العلامات الإعرابية والصرفية. إن عملا من هذا القبيل يمكن أن يؤدي إلى الحصول على جملة مثل «المعركة خشن البشرة استفزازية المهاجر فاسق زمني مُطْنِبٌ آسف السارية مشنقة بَحْرِي»[3] حيث نجد كل كلمة تتوفر على معنى، إلا أن مجموع الكلمات لا يتوفر على معنى. ان الجملة لكي تصبح ذات معنى ينبغي أن تخضع لنوعين من القواعد.

2) إن ضبط الكتابة يصحح المشترك اللفظي ومعروفٌ أن هذا هو حجة المناصرين له.

3) Miller, Langage et communication P.U.F. 1956. p. 117.

النوع الأول منها يمتاز بالإطراد أي أنه يخضع لقانون. أما الثاني فلا يخضع لذلك، ومع ذلك فإننا سنعمل على إثبات وجوده.

إذا تناولنا مثال ف. برِسُون[4] الآتي : **الفيلة تجرها الخيول** أو مثال تشومسكي[5] : **الأفكار الخضراء العديمة اللون تنام بعنف**. سنلاحظ أن الجملتين صحيحتان من الناحية النحوية. إن القواعد النحوية ذات طبيعة صورية خالصة. هذه القواعد توزع الكلمات إلى فئات* تتميز صورياً فيما بينها، وتجيز أو تمنع تجاوُر الكلمات باعتبار وظيفة هذه الفئات*. فإذا كانت كل سلسلة كلامية متفقة مع السياق الذي يُجوِّزه النحو فإنها تبقى من الناحية الصورية صحيحة. وهذا بالذات ما حصل للجملتين السالفتين. ولكن هل يمكن الادعاء بأنهما جملتان قابلتان للفهم ؟

يعتقد ياكبسون أن الجملة تكون ذات معنى إذا استطعنا إخضاعها لاختبار الصدق، وهذا ما يحصل، في نظره، مع الجمل النحوية. ان مثال تشومسكي يبقى ذا معنى ما دُمْنَا نستطيع أن نتساءل عما إذا كانت توجد أم لا توجد الأفكار الخضراء العديمة اللون التي تنام بعنف، وما دمنا نستطيع أن نجيب بأن هذا كذب. ونستطيع أيضا تأكيد كذب جملة : **الفيلةُ تجرُّها الخُيولُ**. وفي جميع الأحوال يبدو أن المنطق لا يوافق على ذلك. وهذا على الأقل ما يعتقده أحدُ المناطقة الذي يظهر أنه يقدم الجواب إلى عالِم اللغة بصدد هذه النقطة.

«إذا كنا نتوفر مثلا على الدالة* الآتية «بائض»، فهل يمكن أن تُسند إلى أي متغير* كيفما كان، دون تعيين : كرسي، هزة أرضية، عدد، نقطة زمكانية ؟ إننا نستطيع قَبول ذلك، بدون شك، لكن مع اعتبار هذه الجُمل المحصل عليها بهذا الشكل جُملاً كاذبة*. ومع ذلك فإن هذه الجُمل ليست كاذبة* بنفس القدر إذا قورنت بالجملة الآتية : «بلاك، كلبتي، بائضٌ». أن يكون الكائن بائضاً أو لا

4) La signification in Problèmes de psycho-linguistique, P.U.F. 1963

5) Syntactic structures s'Gravenhage, 1957

يكون، هذا احتمال لامعنى لـه إلا بـالنسبـة للكـائنـات التي يمكن أن تكون محل أمُومة. أما بالنسبة للكائنـات الأخرى فـإنـه من الطبيعي جـدا اعتبـار السؤال عـديم المعنى. وأيضا فإن 3 بائض و 3 غير بائض، لهما بالضبط نفس قيمـة الصـدق*، أي ليس لهما أية قيمة صدق*. إنهما ليستا صادقتين كما أنهما ليستا كاذبتين. في حين أن جملة حقيقية تعرف بأنها كذلك بمجرد مواجهتها بالإجراء السـابق، أي أن النفي هنا يقوم بدور التغيير لقيمة الصدق. فـإذا كنـا نعتبر هـذه الجمل عـديمـة المعنى، فعلينـا أن نمنـع آلـة المنطـق من اللجـوء إلى صيـاغتهـا، حتى لا تفتقـد أهميتهـا وفعاليتها. وعلى آلة المنطق، في حالة استعمـال مثل هـذه التعـابير، أن تعمل على تعيين مجـال الخطـاب الـذي تخوض فيـه : هل هـو مجـال الحيـوانـات، أم مجـال الأعـداد، أم مجـال الكواكب الخ.. بعبـارة أخرى علينـا أن نخصّ أي متغير*، تسنـد إليه دالة* معينـة، بـامتـدادٍ دلالي أوسع من امتـداد الصـدق لـديـه، ولكن أضيق من المجموع غير المحدد لأفراد أي جنس».(6)

وهكـذا فـإن جمـلاً من قبيـل **الفيلـة تجرهـا الخيـول** أو جملـة **الأفكـار الخضراء العديمـة اللون تنـام بعنف** ليست كـاذبـة وحسب، بل إنهـا، أكثر من ذلـك، غير معقـولـة*. إنهـا جمـل صحيحـة من حيث التركيب، وهي كمـا يقـول ف. برسـون، غير صحيحـة «من حيث المعنى». إن الفرق بين الجملـة الكـاذبـة* والجملـة غير المعقولـة* هو فرق دلالي. ويبقى هـذا الفرق، مع ذلـك صـوريـاً. إن العلاقة بين المدلولات تختلف من حـالـة إلى أخرى. فـالجملـة الكـاذبـة* يمكن أن تكون صادقة*. إذ أن المُسنَد* فيها يعتبر مما يمكن إسناده إلى المسنـد إليـه*. أمـا الجملة غير المعقولة فإنها لا يمكن أن تكون صادقة للسبب العكسي. ونحن نتحدث في الحالة الأولى عن ملاءمة *المسند، وفي الحالة الثانية عن منافرة* المسند.

إننا نستخرج في الآن ذاته قانوناً عاماً يتعلق بتأليف الكلمات في جمل. هـذا القانون يقتضي أن يكون المسند ملائماً للمسند إليه في كل جملة إسناديـة. صحيح

(6 Robert Blanché. Introduction à la logique contemporaine Paris. A. Colin. 1957

أن الإسناد* ليس إلا إحدى الوظائف النحوية التي يمكن أن تنجزها كلمة ما، وعلينا أن ندرس الوظائف الأخرىَ حيث نجد نفس التمييز بين كلمات تلائم وظيفتها وأخرى لا تلائم هذه الوظيفة. وإننا نستطيع أن نقدم صياغة أعم. فبما أن كل جملة تتكون من كلمات، أي من وحدات معجمية يُعهَد إليها القيامُ بوظيفة نحوية محددة، فالقاعدة هنا تستلزم من كل وحدة معجمية، داخل الجملة، القدرةَ دلالياً على الاضطلاع بهذه الوظيفة. وهذه القاعدة ليست أكثر مما يسمى، على المستوى الدلالي، بـ **بديهة قابلية الفهم**. ونحن سنعمل على تشخيص اللغة الشعرية باعتبارها انحرافاً عن قواعد قانون الكلام.

بدءاً، يجوز بعد هذا أن نتساءل بالفعل عما إذا كانت هذه القاعدة من طبيعة لغوية، وما إذا لم تكن تحيل على قيم منطقية غير لغوية. إن اللغة والمنطق يرتبطان ارتباطاً وثيقاً، ونحن نعلم أن القدماء كانوا يستعملون كلمة واحدة للدلالة عليهما معاً. ومع ذلك فإن هذه القاعدة يمكن أن تصاغ في قالب لغوي خالص. ويكفي، لأجل هذا، التنبيهُ، كما فعل تشُومْسْكِي،[7] على درجات النحوية*. وما يسمى نحواً إنما يحدد وينظم التأليف بين الكلمات، وذلك بحسب قِيَمِهَا الأكثر عمومية. إنه ينبه على أن الفعل يمكن أن يكون مسنداً لاسم مَّا دون تحديد لا نوعية الاسم ولا نوعية الفعل. إلا أنه يكفي أن نخصص هذه المقولات* العامة في مقولات خاصة لأجل تحقيق انحرافات من النمط الدلالي. وكما يقول سْبُورْطَا مُؤَولاً تْشُومسْكِي «إن جملة مثل **الشجرة تهمس** ليست نحوية إلا في مستواها العام، إذ أنها مطابقة وموافقة للصورة النمطية : «الجملة الاسمية + الجملة الفعلية». ونحن لا نؤكد خرق وتكسير قاعدة ما إلا عندما نقسم الأسماء إلى أسماء الأحياء وأسماء غير الأحياء، والأفعال إلى أصناف فرعية، وعندما نقيد التأليف بين بعض الأسماء وبعض الأفعال. ولهذا فإن جملة تخرق قاعدة عامة يمكن أن يقال

7) المرجع السابق.

عنها بأنها أقل نحوية من جملة لا تخرق إلا قاعدة خاصة. لهذا يمكن لكل خطاب أن يوصف بمفاهيم النحوية».[8]

ونحن، تلافياً للالتباس، لن نعمد إلى استعمال مصطلح **النحوية**، وسنستعمل بدل ذلك مصطلح **الملاءمة الدلالية** أو باختصار **الملاءمة*** وذلك لأجل تشخيص الجمل الصحيحة من جهة المعنى. إلا أن تحليلنا يندرج في إطار المنظور المستخرج من الجزء الأخير من الاستشهاد الآنف الذكر. وسنعمل هنا على تناول الخطاب الشعري معتبرين إياه خطاباً ناقص **النحوية**، بالمقارنة مع النثر وذلك في مستوى النحوية الخاص الذي تمثله الملاءمة الدلالية. وسنعمل لاحقاً على الأخذ بعين الاعتبار المستوى أو الدرجة الأعم التي تتمثل في النحو بمعناه التقليدي.

يرتبط النحو بقرائن شكلية، تلك القرائن التي نفتقدها بقدر نزولنا من درجات السلم. ففي الفرنسية نعدِم القرائن التي تميِّز بين الأسماء غير الحية والأسماء الحية، تلك الملامح التي يتكئ على اختلاطها عددٌ من التعابير الشعرية. وفي جميع الأحوال فإذا كان غياب هذه القرائن يحرم تركيباً متميزاً الضبط الشكلي فإنه، رغم كل شيء، لا يجعل إمكانية وجود التركيب مستحيلة.

إن معنى الكلمة حسب نظرية الدلالة السياقية أو الوظيفية الشائعة عند اللسانيين الأنجلو سكسونيين لَهُو مجموع السياقات التي تشكل الكلمةُ جزءاً منها. هنا تلتحق الدلالة بالتركيب. والدلالة ليست، هنا، أكثر من مجموع التأليفات المتحققة لكلمة مّا. إن العلاقة الدلالية : دليل* - مرجع* تذوب في العلاقة التركيبية دليل - دليل. أليس المعجم مجرد جدول للعلاقات بين الدليل والآخر - وهو في الأخير سِجِل الجمل الممكن تشكيلها انطلاقاً من الكلمة المحددة ؟ تسعى بعض المعاجم، من بينها ليتري، عند تعريف الكلمة، إلى مجرد تقديم جرد الجمل

(8) «The applications of linguistics to the study of poetic language» in style in Language, Sebeok. ed. 1960 p.92.

الأنماط حيث تندرج هذه الكلمة كعنصر. ومعرفة معنى كلمة ما هو معرفة للجمل التي يمكن تشكيلها انطلاقا منها. وهذا صحيح، على الأقل بالنسبة للجمل البسيطة، مثل المركب الثنائي الاسم ـ الفعل، والاسم ـ النعت الخ. إن معرفة معنىالكلمة هي معرفة إمكانية القول **القط يموء القط ينام**، وعدم إمكانية **القط ينبح** و **القط يطير**. ويجوز، إضافة إلى هذا، القول **القط أسود**، ولا يجوز **القط المثلث**.

من حقنا إذن أن نفترض وجود سجل لجمل بسيطة ممكنة تكون بالفعل جدول ملاءمة صالح على الأقل بالنسبة لثقافة معينة. إن قانوناً* من هذا القبيل، إذا تحقق، يمكن أن يزودنا بمعيار موضوعي لأجل الكشف عن الانحرافات التي يقترفها أو يحققها الشعر. وفي غياب ذلك يمكن أن نعتمد على إحساسنا اللغوي الخاص. إذا كان فهم لغة ما هو فهم مجموع التأليفات المسموح بها بين ألفاظها، فيجب الافتراض بأن هذا القانون مختزن في ذاكرة كل مستعمل. وفي العمق فإن التكلم ليس تركيب جملة، إنما هو اختيار لجملة تراها مطابقة للمقام بين نماذج من الجمل تزودنا بها الذاكرة. وتعزيزاً لوظيفة المطابقة مع المقام* تندرج قيم الصدق*. إن جملة كاذبة ليست مطابقة للمقام، ولكنها تبقى دائماً ـ باستثناء حالات قليلة ـ (الانفعال، السكر) جملة ممكنة، لأنها باتفاقها مع جدول الملاءمة تكون مقبولة من طرف أي عضو في المجموعة. ننطلق إذن من إحساسنا اللغوي الخاص لكي يخبرنا عما هو صحيح أو غير صحيح.

لقد كان بالإمكان استدعاء مجموعة من الحكام لإنجاز العملية بدقة. إلا أن غزارة الملاحظات ستجعل هذا الإجراء صعباً للغاية. لقد اسقطنا من حسابنا كل الحالات المشكوك فيها مقتصرين، في هذا السجل، على الحالات التي بدت المنافرة* فيها صارخة. ومن الأمثلة على هذا :

إنَّ الذِّكْرِيَاتِ أبواقُ صيْدٍ (أبُّولِينِيرْ)
مَاتَتِ السَّمَاء (مَلارْمِي)

إن هاتين الجملتين المأخوذتين من قصائد تحققان النمطين الإسناديين :

1) الاسم ـ الرابطة ـ الصفة.
2) الاسم ـ الفعل.

إنهما معا تمثلان منافرة* إسنادية مخصوصة. فلأجل أن يكون لجملة **مات س** معنى، ينبغي لـ **س** أن يندرج في مجال تناله دلالة المسند*، أي أن يكون جزءاً من صنف الكائنات الحية، الشيء الذي لا يحصل مع السماء. وكذلك الشأن بالنسبة لصنف الآلات الموسيقية، فهو وحده الذي يمكن أن يعطينا مسنداً تكون أبواق صيدٍ مسنداً إليه، وليس الأمر كذلك بالنسبة للذكريات. إننا أمام انحرافين. وهذان ليسا إلا مثالين، (والإحصاء سيظهر ذلك) من ظاهرة عامة في لغة الشعر.

ومع ذلك فعلينا، قبل التصدي لهذا أن نعالج اعتراضاً يمكن أن تجرنا مناقشته بعيداً. ويتعلق الأمر بمشكلة الاستعارة*، أي ما يكون الخاصية الأساسية للغة الشعرية. وهذا، على أقل تقدير، ما يعتقده عامة المهتمين. لقد كان ت.س. اليوت يعرف الكوميديا الإلهية بأنها **استعارة ممتدة الأطراف**. وكْلُوديل كان يقابل بين الشعر والنثر باعتبار الأول **منطق الاستعارة** والثاني **منطق القياس** وفي دراسة مكرسة لهذه الصورة عرف الشعر بأنه **استعارة ثابتة ومعمّمة**[9] ونحن سنأخذ، هنا، بهذا التعريف الصائب، في نظرنا، لكن شريطة أن نرجع الاستعارة إلى طبيعتها وننزلها في المقام الجدير بها.

مِنَ الواضح أننا لم نكن لِنجد في الجمل المتقدمة انزياحاً* إلا إذا أخذنا الكلمات بمعانيها الحرفية. ولأجل نفي الانزياح يكفي أن نستبدل معنى إحدى هذه الكلمات.

(9 H. Adank. Essai sur les fondements linguistiques et psychologiques de la métaphore affective, Genève, 1939

وإذا أخذنا مثالاً بسيطاً من قبيل **الإنسان ذئب لأخيه الإنسان** فإن المسند لا يلائم المسند إليه إذا أخذ بمعناه الحرفي **أي الحيوان**. إلا أن هذا مجرد معنى أول يُحيل على معنى ثان. **الإنسان ذئب لأخيه الإنسان** يعني في الحقيقة **الإنسان شرير**. وبهذا نعيد الجملة إلى المعيار. نحن إذن أمام صورة تسمى المجاز. تلك الصورة* التي يمكن أن نرمز لها بالرسم الآتي حيث نرمز للدال بـ (د) وللمدلول بـ (م)

د ← م1 ← م2

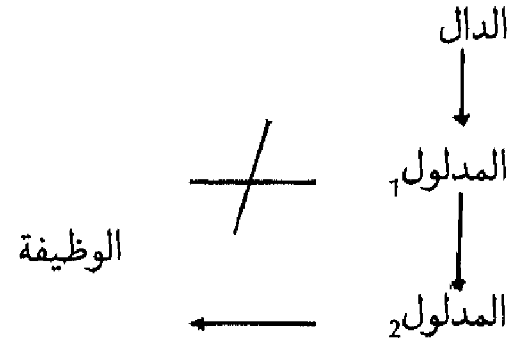
وليس تغيير المعنى، بالطبع، عملا مجانيا. إذ يوجد بين المدلول الأول والثاني علاقة متغيرة. ونحن بهذا التغيير ننتج أنواعاً مختلفة من المجازات*. إذا كانت العلاقة هي المشابهة نكون بصدد **الاستعارة***، وإذا كانت العلاقة هي المجاورة نكون بصدد **الكناية***، وإذا كانت العلاقة هي الجزئية والكلية نكون بصدد **المجاز المرسل***. ومع ذلك فهناك استعمال شائع **للاستعارة** بحيث تشير إلى جنس صُوَرِ* تغيير المعنى. ونحن نستعمل الاستعارة هنا بهذا المعنى.

لننتقل الآن إلى طرح سؤال لا يخلو من سذاجة. لماذا هذا الاستبدال للمعنى ؟ لماذا لا يكتفي مفكك الرسالة بالخضوع للقانون اللغوي الذي يستلزم لكل دال مدلولا معينا ؟ لماذا يلجأ المتلقي إلى تفكيك ثان بحيث ندرج في العملية مدلولاً جديداً ؟ الجواب عن هذا السؤال يبدو واضحاً : إن الاقتصار على المعنى الأول يجعل الكلمة منافرة، بينما تستعيد هذه الملاءمة بفضل المعنى الثاني. الاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب عن هذه المنافرة. إن الانزياحين متكاملان وذلك لأنهما لا يتحققان في نفس المستوى اللغوي. المنافرة* تعتبر خرقاً لقانون الكلام. إنها تتحقق على المستوى السياقي*، والاستعارة خرق لقانون اللغة. إنها تتحقق في المستوى الاستبدالي*. هناك نوع من هيمنة الكلام على اللغة. فاللغة تتحول لكي تعطي للكلام معنى. ويتكون مجموع العملية من زمنين متعاكسين ومتكاملين.

1 حالة الانزياح : المنافرة.

2 نفي الانزياح : الاستعارة.

وهـذا يمكن أن يرمـز لـه بـالخطـاطـة الآتيـة (حيث يجسـد السهم المـلاءمـة ويجسد الخط المنقطع المنافرة).



نحن إذن أمام مستويين مختلفين : الأول سياقي والثـاني استبـدالي. والثـاني هو وحده الجدير بتسمية الاستعارة. نلاحظ، في نفس الآن، أن الاستعارة إذا كـانت صورة فإنها لا تنتمي إلى نفس الأنمـاط الأخرى كـالقـافيـة* والحـذف*، أو النعت* الزائـد والتقـديم والتـأخير*. كل هـذه الصور هي، في حقيقـة أمرهـا، انـزيـاحـات سياقيـة، بينمـا الاستعـارة هي انزيـاح استبـدالي. وهي لاتتميز بكونهـا تتحقق في مستوى مختلف وحسب، ولكنها تعتبر أيضا مكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور. إن الصورَ كلها، كما سنبين، تهدف إلى استثارة العملية الاستعاريـة. وللاستراتيجيـة الشعرية هـدف واحـد هو استبـدال المعنى. والشـاعر بهـذا يؤثر في الرسـالـة لأجل تغيير اللغة. وإذا كان الانعطاف أو الدوران ضرورياً، فلأن الطريق المؤدية مباشرة من د إلى م$_2$ مقطـوعـة، ويتـوسـط الإثنين م$_1$ الـذي ينبغي تنحيتـه، في اللحظـة الأولى، لأجل أن يأخذ المدلول الثـاني مكـانـه، في اللحظـة الثـانيـة. فـإذا كـانت القصيدة تخرق قانون الكلام فذلك لأن اللغة تقومه أثناء تحوله. هناك يكمن هـدف كل شعر : إنه تحقيق تغيرِ اللغة الذي هو في نفس الآن، كما سنرى، تحول ذهني.

إن هـذا يستلزم بين المـدلولين اختلافـاً في شيء غير المحتوى. فـإذا لم يكن بين المدلول الأول والمـدلول الثـاني إلا اختلاف مرجعي فـإن الانعطـاف لن يكون

ضروريا. والواقع أن الاختلاف بينهما اختلاف في طبيعتهما. فليست كل استعارة شعرية. إنها لا تكون شعرية إلا إذا كان المدلول الثاني منتمياً إلى مجال دلالي معين، سنعمل في الفصل الأخير على ضبط طبيعته.

لنقتصر هنا على المكانة التي تحتلها الاستعارة بين الأنواع الأخرى من الصور. إنها المستوى الثاني لكل صورة، اللحظة الثانية لآلية تظل هي نفسها في كل مكان. وقد يَحسُن أن ندعو صورة مجمل العملية التي يكون أحد مستوييها متغيراً والآخر ثابتاً. وهكذا فإن الصور المختلفة ليست هي القافية والتقديم والتأخير والاستعارة الخ، كما ادعت البلاغة التقليدية، بل هي القافية ـ الاستعارة، والتقديم والتأخير ـ الاستعارة الخ. ما كانت تسميه البلاغة الكلاسيكية **صور الكلمات*** مقابل الأنماط الأخرى من الصور، ليس في الواقع إلا جزءاً مكمّلاً من كل الصور. لقد عجزت البلاغة الكلاسيكية عن التمييز بين المستوى السياقي* والمستوى الاستبدالي*. إنها لم تنتبه إلى أن المستويين بعيدان عن التعارض، بل إنهما متكاملان. وهذا الخطأ هو المسؤول أساساً عن المأزق الذي وجدت فيه الشعرية نفسها مورطة.

لا ينبغي الخلط بين الانزياح الدلالي والاستعارة. إذ يوجد في هذا المستوى انزياح سياقي يقابل ما تمثله القافية على المستوى الصوتي، والتقديم والتأخير، على المستوى التركيبي. هذا الانزياح يجب أن نضع له اسماً. والاسم الذي اخترناه له هو **المنافرة** وفي جميع الأحوال فلأجل التمييز بين الصور الدلالية المختلفة من حيث الوظائف قصرنا هذا الاسم على الانزياح الإسنادي وسنتحدث عن الحشو والانقطاع في الحالات الأخرى المدروسة هنا.

وإذا تم الخلط بين المستويين، فلأن المنافرة تشكل انزياحاً صارخاً، إلى حد أن نفيه يلفت النظر. وعكس ذلك فإن القافية أو التقديم والتأخير يمثلان انزياحاً ضعيفاً نسبيا، إلى حد أن نفيه يبدو خفيا في هذه الحالة. لقد اطلقت البلاغة إذن اسم صورة على الانزياح السياقي في حالة، وعلى الانزياح الاستبدالي

في حالة أخرى، فوضعت لذلك، في مستوى واحد لحظتين مختلفتين ومتكاملتين لنفس الصورة. ومع ذلك فإن قاعدة الملاءمة الوظيفية تطرح مشكلة بالنسبة للجملة الإسنادية. فكيف يمكن التوفيق بينها وبين إمكانية تعبير اللغة عن حقائق جديدة كالاكتشافات العلمية مثلا، حيث نجد مسنداً جديداً يسند إلى مسندٍ إليه ؟ وكيف سيعبر الأدب الخيالي (كالحكاية الشعبية والقصص التاريخية العجيبة الخ) الذي يجد نفسه في نفس الحال ؟ فإذا كانت عبارة **الشجرةُ تهمسُ** تمثل انزياحاً لغوياً يتطلب، بكونه كذلك، علاجاً استعارياً فكيف يمكن تمييزه عن الشجرة التي تتكلم في الحكايات الشعبية والتي تستلزم الدلالة الحرفية وتدفع الاستعارة ؟

المشكل صعب، ولا يمكن التوصل إلى جواب شافٍ إلا في إطار سيميولوجيا (لم تنجز بعد)، خاصة بتلك الدلائل التي تتحقق ككلام في جنس معين، علمي أو روائي، الخ. وتعين هذه الدلائل، من هناك، المعايير التي تستجيب لها. وفي حال غياب دليل خاص، يبقى القانون القائم هو القانون المستعمل. فإذا كانت الجملة لا تتفق مع هذا القانون فإنها إما أن تصحح باستبدال المعنى وإما أن يدفع بها خارج اللغة، باعتبارها جملة غير معقولة. ينبغي لكل قول جديد ينفلت، بطبيعته، من قيود القانون أن يقدم قرائن تبرهن على هذا الانفلات. ونحن نكتفي، هنا، بالقول : إن رسائل من هذا النوع تلتزم دائما الحيطة باللجوء إلى دلائل حرفية الدلالة مستعملة إياها لتنبيه المتلقي إلى أن المنافرة يجب أن تحسب على الأشياء وليس على الكلمات. إن الـ **كان ياما كان**، في الحكاية الشعبية، هي من هذا النوع من الدلائل. إنها تُعْلِمُ وتنبه القارئ بأن الملاءمة* قد أصبحت معلقة، وبالتالي فإن ما يبدو من تجوز ظاهر لا ينبغي أن يُنْسَبَ إلى الكلمات. من هنا فإن الشجرة التي تتكلم والفرس الطائر يجب أن يؤكدا بمعنييهما الحرفيين وتبقى عمليات نفي الانزياح اللغوي متجنبة ومردودة. أي لا يعود هنا مجال لعمليات نفي الانزياح اللغوي. وليست الحكاية الشعبية في ذاتها، ومن وجهة النظر الأدبية شعراً، بل هي نثر. وهذا لا يعني، بالطبع، أنها ليست شعرية، وذلك للاعتبارات الآنفة الذكر.

والشعر هنا ، باعتباره أثراً جمالياً يصدر عن الأشياء وليس عن الكلمات. **والعجيب*** يظل هنا مقولة* من الأشياء وليس مقولة لغوية. إنه ينطبق على المحتوى لا على الشكل. صحيح أنه يمكن التعبير عن العجيب في لغة شعرية، فنوحد بذلك مصدرين مختلفين في أثر واحد. ومع ذلك فالتوحيد ليس ضرورياً، كما يؤكد ذلك الشعر الغنائي الفرنسي العظيم، حيث يندر جداً أن يستعير الشعر في أنضج نماذجه تعاويذه ورقياته من عالم ما هو عجيب. إن القصيدة الشعرية هنا ليست التعبير الأمين عن عالم غير عادي، إنما هي التعبير غير العادي عن عالم عادي. إن القصيدة الشعرية هي **كيمياء الفعل** التي تحدث عنها رَامْبُو تلك الكيمياء التي تجتمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعمالية للغة.

يبقى، بعد هذا، التعابير الجديدة حقاً تلك التي تعبر عن حقائق اكتشفها العلم، حيث نجد الأشياء تتصف بصفات جديدة (بجعات سوداء، نباتات مفترسة الخ). نحن هنا في الواقع أمام مشكل عويص، ومناقشته قد تجرنا بعيداً جداً. ما يمكن قوله هنا هو أن هذه العبارات كثيراً ما صاحبتها التنبيهات الآتية : «أظهرت التجربة...» أو «اكتشف س...». تشير مثل هذه العبارات إلى تغير في القانون. وهي تنتمي في العمق إلى الميتَالغَة. ولا نعثر على مثل ذلك في الشعر. الشاعر لا يقول : «لقد تم اكتشاف أسماك قادرة على الغناء، بل يقول :

كُنتُ أودُّ أنْ أُطلِعَ الأطفالَ علَى أسْماكِ المُرجَان

مِنَ الموْجِ الأزرقِ، هذِهِ الأَسماكُ الذهبيةُ، هذِه الأسماكُ المُغنيّة. (رامْبُو)

إن المنافرة* المدرجة في الجملة بواسطة هذه المواربة تدرك مباشرة وتدفع إلى العمل آلية نفي الانزياح اللغوي. هذه الآلية هي التي تدخل هذه القيم الدلالية المنتمية إلى طبيعة مختلفة، وهي التي تكون المعنى الشعري كما سنوضح ذلك في الخلاصة.

علينا بمجرد التسليم بوجود قاعدة الملاءمة الدلالية أن نواجهها باللغة الشعرية. ولأجل هذه الغاية سنلجتئ إلى نفس الإجراء الإحصائي الذي استخدمناه سابقاً مع النظم. وذلك سيكون بمقارنة مجموعة من ثلاثة شعراء في كل واحدة ـ وبمعدل مائة من الأمثلة لكل شاعر. ومرة أخرى، فإنه لا تهمنا الإحاطة بكل العلاقات السياقية*. ومع ذلك فلأجل توسيع المدى، الذي يبلغه التحليل، إلى الحد الأقصى، سندرس الوظائف الثلاثة الأكثر أهمية وهي : الإسناد* والتحديد* والوصل*. وهذا الفصل سنكرسه لأهم وظيفة من هذه الوظائف الثلاث وهي الإسناد الذي يتم به إسناد صفة إلى ذات ما واعتبار هذه الصفة خاصية تميز هذه الذات. إن الإسناد يتم تجسيده لغويا في صورتين أساسيتين : الصورة الاسمية (المسند إليه + الرابطة + الصفة) والصورة الفعلية (المسند إليه + الفعل). ومع ذلك، فلِتيْسِير البحث سندرسها في شكلها النعتي. ان النعت ـ وهذا سنتناوله في الفصل الموالي ـ يقوم بوظيفة التحديد، إلا انه لاينجز هذا الدور إلا إذا تقدم إلينا باعتباره خاصة الاسم الذي يسند إليه.

بإمكاننا، إذن، أن ندرس الإسناد من خلاله. فجملة **الكسوة الحمراء** la robe rouge يمكن بسهولة تحويلها إلى جملة إسنادية بمجرد إدخال الرابطة **الكسوة حمراء** la robe est rouge[10] وفي الحالتين نجد أنفسنا أمام نفس الملاءمة*. وبالعكس من ذلك نجد أنفسنا أمام المنافرة* نفسها في جملة **العزلة زرقاء** la solitude est bleu وفي **عزلة زرقاء** solitude bleu (مَلاَرْمِي).

إن هناك اعتبارين يبرران اختيار النعت*، فمن جهة تكثر النعوت في كل القصائد وهذا مما يسهل العمل الإحصائي. ومن جهة أخرى فإن للنعت مردوداً شعرياً لا يضاهى. ويكفي، لأجل أن نقتنع بهذا، حذفه من الأمثلة الآتية :

10) Bally, Linguistique générale et linguistique française, Paris. Leroux. 1962. p. 106

ريح الصباح المتشنجة (ڤيرلين)

ريح الصباح

أو

لقد صعد في السلم الخشن. (هيكَو)

لقد صعد في السلم

سنعود فيما بعد إلى الدراسة النحوية للنعت. أما الآن فإننا سنقتصر على ملاحظة دلالة القرائن النحوية على الوظيفة النعتية التي يمكن انطلاقاً منها أن تكون الصفة مسنداً للاسم. ويبقى على المدلول المعجمي أن يتطابق مع هذه الوظيفة. ونحن نعتبر النعوت التي لا تستجيب لهذه القاعدة منافرة. وعلينا أن نلاحظ أن التعارض ملائم/منافر، يقف عند المستوى الشكلي. إننا لن نحلل دلالة المركب ولكننا سنسأل عما إذا كان المركب نفسه يشكل صيغة لغوية مقبولة. ليس من مهمتنا معرفة قصد ڤرلين بعبارته **ريح متشنجة**؛ وهيكَو بعبارته **السلم الخشن**. مهمتنا هنا تقتصر على التأكيد أننا لا نستطيع أن نقول عن الريح إنها **متشنجة**، كما لا نستطيع أن نقول عن السلم إنه **خشن**. وبنفس الطريقة فإننا في مجال الفَنُولُوجيا نحكم على التعارض الفونيمي بأنه مميز إذا كان يتعلق بتعارض كلمتين. ودون الخوض في معرفة معاني هاتين الكلمتين بالذات. وبعد هذا فبوسعنا الانتقال إلى الإحصاء.

إن الجدول الأول يزودنا بالنتائج المقارنة للشعر والنثر في حالة معينة للغة القرن التاسع عشر.

الجدول III

النعوت المنافرة

الجنس	المؤلفون	العدد	المجموع	المعدل
النثر العلمي	بِرْتُولُو	0	0	٪ 0
	ك. بِرْنَارْ	0		
	پاسْتُورْ	0		
النثر الروائي	هِيكَو	6	24	٪ 8
	بلزك	8		
	مُوپسَانْ	10		
الشعر	لاَمَرْتِينْ	23	71	٪ 23,6
	هِيكَو	19		
	ڤِينْيِي	29		

نلاحظ أن المنافرة تنعدم، في اللغة العلمية في هذا العصر، انعداماً تاماً. وإذا كان هؤلاء يستخدمون، أحياناً، استعارات مستهلَكَة، فإنهم لم يبدعوا أبداً استعارات جديدة. ولا شك أن اعتبارنا اللغة العلمية مرجعاً معيارياً يجعل المنافرة فيها ضعيفة جداً. إلا أننا لم نكن نعرف مسبقاً أنها منعدمة. المعيار قطب يسعى الواقع نحو الاقتراب منه دون بلوغه. الواقع هنا لا يجوِّز الخرق. فكتابنا الثلاثة كانوا يستعملون دائما لغة عادية.

أما لغة الروائيين فتبتعد عن هذا. غير أن هذا الابتعاد (8 ٪) ضعيف بالمقارنة مع ما يقدمه الشعر (23,6 ٪). إن الفارق يصل إلى ثلاثة أضعاف تقريباً وهذا فارق دال ويحتاج إلى مراقبة إحصائية. ولقد اقتصرنا في العينة التي تمثل شعر القرن التاسع عشر على المجموعة الرومانسية. أما الرمزيون فإنهم (كما سنرى) يقدمون فارقاً أقوى. ينبغي أن نلاحظ من زاوية أخرى أن النثر الروائي لا يمثل حقيقة النثر، إذا كنا نقصد من وراء هذه الكلمة النثر **المستعمل**. كل لغةٍ أدبيةٍ هي لغةٌ مُؤَسْلَبَة، ولكن ذلك يتحقق بدرجات مختلفة. وإذا طرحنا النظم جانباً، فإن هذا الفارق الكمي هو ما يميز ما اعتبر نثراً عما اعتبر شعراً. صحيح أن الكم يتحول جدلياً إلى كيْفٍ. إن الشذوذ يختفي عندما يهبط إلى حد معين، وذلك يفسر لماذا تبدو لغة ناثرينا في القرن التاسع عشر لغة عادية. إن التحديد سيزودنا بأمثلة أوضح عن هذا الخلط.

ومن المهم أن نلاحظ أن مجموعتي الأدباء، والناثرين والشعراء، تشكلان مجموعتين متجانستين كما يتضح من الحساب الآتي :

الجنس	القيمة	القيمة الحد	العتبة	الفارق
النثر الروائي	0,78	3,32	0,10	غير دال
الشعر	0,64	3,32	0,10	غير دال

تسير كل الأمور كما لو أن المسألة تتعلق بجنس بعينه، حيث يلتزم المؤلف، بشكل عفوي، حداً معيناً في الانزياح ودرجة معينة في الأسلوب لا ينبغي تخطيهما.

هناك واقعة مقنعة بهذا الصدد. فهيكّو نفسه يظل محتفظا بنفس المعيار الكمي للجنس في حالتي الكتابة نثراً، والكتابة شعراً. فهو يستعمل النعوت

المنافرة بنسبة 6 ٪ عندما يكتب رواية، ويصل إلى 19 ٪ عندما يكتب شعراً. ونستدل من ذلك على أن الجنسين الأدبيين، مهما اختلف محتواهما، يمكن تمييزهما اعتمادا على مستوى البنية وحده.

بوسعنا الآن مقارنة الشعر بنفسه واستخلاص حجة ثانية من تطور هذا الشعر. فلنستخرج، الآن، النعوت عند المجموعات الثلاث المعروفة : الكلاسيكية والرومانسية والرمزية. وفي الجدول التالي IV مقدار تردد النعوت المنافرة.

الجدول IV

النعوت المنافرة

المؤلفون	العدد	المجموع	المعدل
كُورْنِي	4		
رَاسِينْ	4	11	٪ 3,6
مُولْيِيرْ	3		
لاَمَرْتِينْ	23		
هِيكَو	19	71	٪ 23,6
ڤِينْيِي	29		
رَامْبُو	44		
ڤِيرْلِينْ	42	139	٪ 46,3
مَلاَرْمِي	53		

نلاحظ بدءاً أن الكلاسيكيين والرمزيين يشكلون، مثلهم مثل الرومانسيين، مجموعات متجانسة.

المؤلفون الكلاسيكيون	القيمة	القيمة الحد	العتبة	الفرق
الكلاَسيكِيونَ .	0,64	3,52	0,10	غير دال
الرَّمْزِيون . . .	1,98	3,52	0,10	غير دال

إن هذا يشكل حصيلة أسلوبية مهمة في حد ذاتها، إذ إنه يبرهن على أن الصفات التي يلصقها تاريخ الأدب بالإنتاجات الشعرية تجد تبريرها في مستوى الشكل. هكذا فالكلاسيكيون والرومانسيون والرمزيون لا يتشابهون فقط فيما بينهم على مستوى المضمون والأغراض والأفكار والعواطف الخ. بل يتشابهون أيضا على صعيد الشكل، أي بقدر الانزياح الذي يحققونه. وللتمثيل فحسب استخرجنا النعوت المنافرة عند بُوذْلِيرْ. والنتيجة التي توصلنا إليها هي 39، وهي نتيجة منسجمة مع معدل الانزياحات المتحققة لدى الرمزيين، أي 46,3 ٪. وهذه النتيجة تسمح بإدراجها أسلوبياً ضمن هذه المجموعة. وهذا مجرد مثال واحد، صورة واحدة تزودنا بأساس ضيق جدا لتمييز أسلوب ما.

إلا أن النتيجة الأهم بالنسبة إلينا تتجسد في الفارق البالغ الدلالة الذي نجده بين مجموعة وأخرى. وهذا يتضح في حساب $_2X$.

المجموعات	القيمة	القيمة الحد	العتبة	الفارق
الكلاسيكيون الرومانسيون.....	15,15	4,78	0,01	دال
الرومانسيون الرمزيون.....	7,28	4,78	0,01	دال

الزيادة بينة من مجموعة إلى أخرى، وهي من نفس الدرجة التي لاحظناها في مجال النظم. إن هناك تطوراً خطياً باتجاه تكثيف الخروق اللغوية. وإذا تأملنا الرمزيين فإننا سنجد لديهم أكثر من نعت واحدٍ مُنافر بين كل نعتين. إننا نجد أنفسنا أمام الممارسة المتعمدة لهذا **الالتباس** الموصوف من طرف قِرْلِينْ في **فن الشعر**. إلا أن هذه القاعدة ليست خاصية تنفرد بها هذه المدرسة، لقد أصبحت تشكل التتويجَ الواعيَ لحاجة شعرية داخلية.

□ □ □

لقد تناول التحليل السابق المنافرة كخاصية شاملة يتحكم فيها قانون الكل أَوْ لاَ شيء. ان النعوت في هذه الحال ينظر إليها من زاوية الملاءمة* أو المنافرة* للمسند إليه*. نستطيع الآن أن نتساءل عما إذا كانت هناك درجات في الملاءمة، وامتداد في المنافرة* يسمح بإدخال تمييز أدق ضمن تحليلنا للصورة*. وإننا، في الحقيقة، سنصل إلى هذه النتيجة بطريقة غير مباشرة. كما يمكن قياس الانزياح بحسب المقاومة التي يبديها أمام محاولة نفيه.

إن المشابهة* هي المماثلة الجزئية. ونحن نكون بصدد الاستعارة متى كان المدلول الأول والمدلول الثاني يتوفران على قاسم مشترك أو مَعْنَم* وهكذا ففي قولنا faire la queue (اِصْطَفَّ) علاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي «ذنب» queue والمعنى المجازي file (صَفٌّ). وهذه المشابهة نجد قوامَها في «المَعْنَم»* (الشكلُ الخطيُّ الطويل). وهذا ما يمكن صياغته في الخطاطة الآتية :

المدلول 1 (أ ـ ب ـ ج) ←── المدلول 2 (أ ـ د ـ هـ) حيث يمثل أ الجزء أو الصفة المشتركة. بهذا سنلاحظ تواً أن عملية كهذه تقتضي تقسيم المدلول إلى أجزائه المكونة. وهذا التقسيم، الذي كان، منذ زمن، أكبر مشكلة أمام الفلسفة، يأخذ طريقه بالدخول إلى مجال الاهتمام اللساني. وحسب مبدأ التماثل الشكلي

الذي وضعه يامسليف[11] هناك موازاة دقيقة بين مستوى التعبير ومستوى المحتوى. وعليه إذن ففي جانب التعبير نجد أن الكلمة تقبل الانقسام إلى وحدات أصغر، هي الفونيمات. ومبدأ التماثل الشكلي يقتضي أن يحصل مثل ذلك في جانب المحتوى. أي أن يكون مدلول الكلمة طيعاً أمام محاولة التقسيم إلى وحدات أصغر وهكذا فإن كلمة **فرس** يمكن تحليلها دلالياً إلى سمتين مميزتين :

حِصان + أنثى

وبالسير في نفس الطريق حاول بُرييطُ تحليل الكلمة اللاتينية vir بما يلي : رجل + مذكر. ومن جهته حاول سُورَنْسَنْ تفكيك كلمة **أب** إلى : سلف + درجة أولى + مذكر.

هناك في الواقع ثغرة في هذه التحاليل، يُلِحُّ أ. مَرْتِينِي على بيانها، تتمثل هذه الثغرة «في الصعوبة التي نشعر بها ونحن نحاول تناول الواقع الدلالي بدون الاستعانة بواقع ملموس موازٍ، صوتياً كان أم خطياً.[12] إن الدال **فرس** لا يحمل صفات تمفصله الدلالي. إنه لا يسمح بتقسيمه صورياً كما هو الأمر بالنسبة إلى chanteur مغنٍّ إلى chant و eur. فكل واحد من العنصرين المكوِّنين للدال يقابل عنصراً في المدلول. فإذا لم تكن اللسانيات إجرائية إلا ضمن علاقة الدال ـ المدلول، فإن تحليل مدلول **الفَرَس** يكف عن أن يكون إجراءً لسانياً، بل هو بالأحرى ذو طبيعة ابستملوجية أو نفسية، وهنا لا يبدو لنا جلياً أي مقياس موضوعي يمكن أن يتكئ عليه مثل هذا التحليل.

ومهما كانت القيمة التي نعزوها لذلك التحليل، فإن مثل هذا التقسيم ضروري إذا كنا نرغب في فهم الاستعارة. من الأكيد أن الكلمة إذا كانت تشير إلى مدلول لا يقبل التقسيم فسيصبح استعماله استعمالاً استعارياً من قبيل المستحيل. إن كلمة **ثعلب** ما كانت لتعني **محتال** إلا لأن الاحتيال كان، في ذهن

11) La Stratification du langage in word. 1954 n° 2-3

12) Arbitraire linguistique et double articulation Cahier F. de Saussure n° 15. p. 107.

المستعملين، من المكونات الدلالية للكلمة. إذن فمن حقنا أن نحلل مدلول **ثعلب** إلى «حيوان + محتال». وقد تم الاحتفاظ بالسمة الثانية وحسب في الاستعمال الاستعاري. وحسب وَنْكْلِر، الذي يطور موضوع السمة المهيمنة،* كما هي عند وُنْدْ، فإن سمة الاحتيال هذه هي، أكثر من ذلك، المكون الذاتي الوحيد للمعنى. والحجة عنده هي أن بعض اللهجات تسمي الثعلب **محتالاً**.(13) ومع ذلك فإن هذه النظرية تسعى إلى بتر المعنى. فنحن عندما نقول **معطف الثعلب** فإنما نشير مجازياً إلى **الفرو** الذي يشكل أحد المكونات الأخرى للمعنى. إن هناك تعددية في تغيرات المعنى انطلاقاً من نفس الكلمة. والحجة هي تعدد السمات المكونة للمدلول. ويمكن أن تزودنا دراسة الصور المجازية بمعيار لساني تتبناه الدلالة البنيوية.

نستطيع إذن أن نقبل، ولو فيما يخص بعض الكلمات **الملموسة** فحسب، إمكانية تحليل المعنى إلى وحدات دلالية أصغر. وهذه الإمكانية هي التي تزودنا بأداة لقياس المنافرة كمياً. فلو أخذنا المثال الشعري الآتي :

«جدائِلَ الأَبْنَوسِ» (لاَمَرْتِينْ)
و «عشب الزمرد» (ڤِينْيِي)

فإذا طبقنا الإجراء السابق فإننا نحلل المسندين

الأبنوس = الخشب + أسود.
الزمرد = الحجر + أخضر

بهذا نلاحظ أن المنافرة* لا تمتَدُّ إلا إلى واحدة، وحسب، من الوحدتين الدلاليتين. وبالاستغناء عنها نستعيد الملاءمة*. إن المنافرة هنا جزئية. والاستعارة التي تنفي الانزياح ليست في الحقيقة إلا نوعاً من المجاز المرسل مادامت السمة المميزة جزءاً فعالاً ـ وإن كانت مجردة ـ من مجموع المدلول. وكل منافرة

(13 Cf. H. Konrad, Etude sur la métaphore, Lavergne, 1939

محصورة في عنصر من عناصر المدلول، وقابلة للتعطيل بمجرد حذف هذا العنصر، فهي عندنا، انزياح من الدرجة الأولى. لنتأمل الآن عبارة مثل :

الأذان الأزرق (مَلارمِي)

فهل يجد الإجراء السابق مجالا للتطبيق هنا ؟ هل يمكن تحليل المسند المنافر **أزرق** إلى وحدات أصغر ؟ إن العملية تبدو صعبة للغاية. نحن هنا أمام كلمة تشير إلى معطى تجريبي لا يمكن، ذاتيا، تحليله وتفكيكه. ولا يظهر لنا جلياً ما هو التعريف الذي يمكن تقديمه لكلمة **أزرق**. والواقع أن تعريف ما يتعلق بـ «اللون» (وبشكل أعم كل ما يتصل بالمعطيات الحسية الأولية) لا يمكن أن يكون إلا مرجعياً* وذلك بتعيين الشيء المقصود : **هذا أزرق** وإلا فإننا نلجأ إلى تعريف حشوي «الأزرق هو لون كل الأشياء الزرقاء».

يبدو أننا قد وصلنا، مع الكلمات الدالة على الألوان، إلى الدلائل «البسيطة من حيث الدلالة» أو **البسيطة** كما يسميها سُورَنْسَنْ وهي تلك التي يقتضي تحليلها الدلالي وجودها. ومع ذلك فإن تحليل يامْسليف وپْرْييط يفكك المعنى إلى وحدات أصغر إلا أن هذه الوحدات هي بدورها دلائل يمكن أن تكون موضوعاً للتقسيم. فإذا كانت **فرس** حصان + مؤنث. فإن **حصان** بدوره يمكن أن يخضع لنفس التحليل والتفكيك. **حيوان** + **ثديي** + **ذو حوافر** + **أليف**. الخ. وبشكل تدريجي ينبغي الوصول إلى العناصر الأخيرة غير القابلة للتفكيك. وهذه هي التي تكون بالفعل **الذرات الدلالية***. ومن المعروف أن الاكسْيُوماتِيكْ المعاصرة قد وجدت نفسها في حاجة إلى قبول مثل هذه الذرات غير القابلة للتعريف والتي يمكن بواسطتها صياغة كل التعريفات.

فإذا كانت الكلمات الدالة على الألوان تشكل العناصر الأخيرة في الدلالة فإن الخلاصة المنطقية لهذا هي تعذّر استعمالها كاستعارة معللة*. وبناء عليه ستكون المسندات القائمة على الألوان ملائمة* أو غير معقولة*. والواقع أن الأمر غير ذلك، كما تشهد على هذا الاستعارات المستهلكة، مثل «الأفكار السوداء»

«النظرة الوردية إلى الحياة». علينا إذن أن نبحث عن تعليل لمثل هذه الاستعارات. ومادام العثور عليه في الداخل متعذراً فلا يبقى أمامنا سوى إمكانية البحث عنه في خارج المدلول.

إننا في حالة **الأذان الأزرق** نكون أمام ما يسميه علماء النفس **تجاوب الحواس***، أي تداعي إحساسات منتمية إلى سِجلاّتٍ حسية مختلفة. وهنا نجد إحساسا مرئياً يتجاوب مع الإحساس السمعي. تنتمي مشكلة تجاوب الحواس إلى علم النفس، ولهذا لن نطيل الحديث عنها هنا. وسنعود فيما بعد إلى هذا المشكل. أما في هذا المستوى من تحليلنا فإن تجاوب الحواس لا يهمنا إلا باعتباره ظاهرة لسانية تجسد علاقة بين مدلولين. واللسانيون يعتبرونه نوعاً من الاستعارة، وهي بالنسبة إلينا درجة من درجاتها. وما دام اللون غير قابل للتفكيك فإن تغير المعنى واستبداله لا يمكن أن يمس صفاته الداخلية. إن التأثير الذاتي المترتب عن اللون - هذا التأثير يكون مسكّناً عندما يتعلق الأمر باللون الأزرق - جدير بأن ينفي المنافرة.

هكذا فـ **الأذان الأزرق** يوحي بالسكينة الناتجة عن صوته. ولْنتلافَ استخلاص النتائج من هذا التأويل. فليست القيمة الشخصية التي تعطى لـ **أزرق** هي التي تهمنا الآن. الأهم هو أن هذه القيمة ذات طبيعة شخصية خالصة، ولا يمكن اعتبارها عنصراً مكونا لمدلول كلمة **أزرق**. وتلك القيمة لا تكون في جميع الأحوال سمة مميزة دلالياً. إن هناك فرقاً شاسعاً بين مدلول **أزرق** الذي هو لون ذو طبيعة موضوعية وبين هذا الانطباع الذاتي. وهذا الفارق أكبر من المسافة الفاصلة بين **محتال** و **ثعلب** وبين **أسود** و **أبنوس**. فالاحتيال طبعٌ موضوعيٌّ في الثعلب وكذلك **السواد** بالنسبة للأبنوس. وببساطة فإنه يكفي بعض التجريد لأجل الانتقال من معنى إلى آخر. أما هنا فإنه لا يفيدنا بتاتاً التجريد لأجل الانتقال من **الأزرق** إلى **السكينة**. ونحن نميز، بالتالي، بين درجتين في الاستعارة. ونميز، تبعاً لذلك، بين درجتين من المنافرة، وذلك بحسب العلاقة بين المدلولين. إن

المنافرة تكون من الدرجة الأُولى، إذا كانت العلاقة داخلية، وتكون من الدرجة الثانية، إذا كانت العلاقة خارجية.

ليس تجاوب الحواس* المثالَ الوحيدَ للمنافرة من الدرجة الثانية. إن التمييز الذي يقدمه هـ. أَدَانْكْ[14]. بين **الاستعارة التفسيرية** و **الاستعارة الوجدانية** يطابق وجهة نظرنا. تعتبر الاستعارة وجدانية «كلما قامت على مشابهة قيمية توحي بها الإحساسات والذات» ونحن نقدم تمييزاً كمياً لما هو بالنسبة لـأَدَانْكْ فارق كيفي. إن **المشابهة القيمية** هي بالنسبة إلينا مشابهة دنيا. والاستعارة الوجدانية تطابق إذن تنافراً أقصى، وذلك بالاتفاق مع المبدإ الذي اقترحناه. وبالاتفاق مع هذا أيضا، فإن قوة المنافرة تتناسب مع شدة تغير المعنى الضروري لنفيها، أي تتناسب مع المسافة الفاصلة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. ومع ذلك فإن مفهوم المسافة الذي يُمكّن من قياس الصورة قياساً كمياً ليس جديداً. لقد كانت البلاغة القديمة تميز بين **الاستعارة القريبة والاستعارة البعيدة**، حسب مصطلحات بَارّي **والاستعارة الواضحة والغامضة** حسب مصطلحات فُونْطَانْيِي. ومع هذا فإن مفهوم المسافة لم يكن يقدم معياراً للتمييز. ونعتقد أن اللجوء إلى العناصر الدلالية الأولى مثل الكلمات الدالة على الألوان يؤكدُ لنا الطابع البعيد للاستعارات القائمة على تلك الكلمات. ويثبت تبعاً لذلك القدر الأكبر من المنافرة في المركبات حيث تكون هذه الكلمات الآنفة الذكر مسنداً.

الغاية التي نسعى إليها من خلال هذا النقاش الطويل هي، مقارنة الشعر بنفسه، وذلك فيما يخص المنافرة من الدرجة الثانية. إن البلاغيين كانوا يحرّمون الاستعارة البعيدة وقد كانوا في عملهم ذاك منسجمين مع الجمالية السائدة في عصرهم. وسنرى مَا إذا كان الشعر، خلال تاريخه، قد التزم بأوامرهم أمْ لاَ.

لقد قصرنا السِّجِلَّ الإحصائيَّ، هذه المرة، على نعوت الألوان، بقدر مائة لكل مؤلِّف، وذلك سيراً مع الإجراء المعمول به. ومما صنف ضمن المنافرة.

14) نفس المرجع.

1 ـ الألوان المختلفة عن تلك التي تتصف بها الأشياء في الأصل.

ليلة خضراء (رَامْبُو)

غروب أبيض (مَلاّرْمِي)

2 ـ الألوان المسندة إلى أشياء غير ملونة بطبيعتها.

شذى أسود

احتضار أبيض

وإذا كنا نلاحظ، هذه المرة، أن الكلاسيكيين غير حاضرين في هذه اللائحة فلأن الكلمات الدالة على الألوان، عندهم، نادرة إلى حد أنه من الصعوبة القصوى الحصول على العدد المطلوب للإحصاء. أضف إلى ذلك أن الأمثلة القليلة المتوفرة عندهم تبين أن الانزياح يكاد يكون منعدماً. فهم يتسعملون كل نعوت الألوان بمعانيها الحقيقية أو في استعارات مستهلكة. وهكذا نصادف النعت **أسود** في إيفيجيني ثلاث مرات.

استحسن غيض هذه التضحية السوداء.

....

وليتَشجَّعوا على الاعتراف بالغيض الأشد سواداً

....

تحت اسم مستعار، مصيرُه الأسود

....

والملاحظ أن الكلمة قد استعملت في هذه الأمثلة استعمالاً مجازياً، بمعنى **مشؤوم** أو **آثم** وهو استعمال شائع في لغة الأدب في ذلك العصر.

في هذه الحالة، كما في حالة التضمين* العروضي يظهر نفس النزاع بين احترام القواعد المتعارف عليها في جمالية العصر وبين متطلبات الشعر المناقضة لذلك. لقد عالج الكلاسيكيون المشكل بفضل هذا الحل الوسط المتجسد في الاستعارة المستهلكة. وإذا كنا نجد بعضا منها عند الرومانسيين، فإننا نكاد لا نعثر

عليها عند الرمزيين. إن الاستعارة الوحيدة التي تتحقق، بفضل كلمة دالة على اللون، هي الاستعارة المبتكرة أما عند المحدثين فإن الفارق كبير بين المجموعتين، كما يتضح في الجدول الآتي :

الجدول V

نعوت اللون المنافرة

المؤلفون	العدد	المجموع	المعدل
لاَمَرْتِينْ	4		
هِيكَو	5	13	٪ 4,3
ڤِينْيِي	4		
رَامْبُو	42		
ڤِيرْلِينْ	36	126	٪ 42
مَلاَرْمِي	48		

ظهر انزياح الدرجة الثانية مع الرومانسيين، لكنه لم يزدهر إلا مع الرمزيين. إن الأوائل قد دشنوا الطريق، والآخرين تجرؤوا على التوغل فيها بعيداً. صحيح أننا عندما اخترنا اللون، كنا نختار صفة صعبة التناول شعريا. اللون هو أحد الصفات الملموسة الأكثر بروزاً في أشياء هذا العالم. ولهذا فإسناد لوْنٍ مّا إلى شيء غير مُلَوّن، والأكثر من هذا إسناد هذا اللون إلى أشياء غير محسوسة، يبدو تحديا مقصوداً في وجه العقل. إن العالم الرمزي عالم مضلّل. ولهذا نجد **القمر وردياً**

والعشب أزرق، والشمش سوداء، والليل أخضر. والأغرب من ذلك **الذهول الأحمر والعزلة الزرقاء والنوم الأخضر**. تلك هي الألوان التي لم نشاهدها أبداً، والتي تختلط بأشكال غريبة وبأصوات لم تسمع، هي ما يكون عالم الشاعر الذي يبدو عجيباً.

إن الانفصال الحالي بين الشعر وجمهوره بدأ مع الرمزية. غير أن هذا الانفصال يقوم على سوء تفاهم تتحمل فيه المسؤولية جزئيا بعض التصورات المذهبية التي يتقدم الشعراء أنفسهم للدفاع عنها. لقد دفعت السوريالية، خاصة، وهي واقعة تحت تأثير المثالية الألمانية، سوء التفاهم إلى الحد الأقصى. وذلك بالتأكيد على **السوريالي** المقدم كعالم ثان مستتر وراء **الأول الذي هو مظهر** خادع. وبهذا فقد كانت تؤبد الخطأ الجوهري الذي ينسب للأشياء ما هو منتسب إلى اللغة. إن العالم الشعري لا وجود له. ما هو موجود هو الطريقة الشعرية في التعبير عن العالم. الشعر لا يتحدث بلغة وضعية الدلالة*. القمر ليس وردياً، والشمس ليست سوداء، والليل ليس أخضر. ولو وجدت هذه الأشياء بهذا الشكل، لعبر الشاعر عنها بطريقة مختلفة. إن عبارة بْروتّونْ المشار إليها يمكن قلبها. الشاعر لا يقول أبداً ما يرغب فيه بطريقة مباشرة ولا يسمي أبداً الأشياء بأسمائها. فالليل الأخضر في قوله **الليل أخضر** ليس اللونَ الموضوعيَّ. ذلك ليس أكثر من مدلول أول يقوم بوظيفة الدال لمدلول ثانٍ. إن مطلب الدلالة الوضعية* يوقف عملية فك الرسالة في اللحظة الأولى ويجرِّدُ اللغة الشعرية بذلك من دلالتها الحقيقية.

فإذا كان الشعر يمارس المنافرة* باستمرار، وإذا لم يكن يتحقق إلا بواسطة الخرق المستمر لقواعد اللغة، فلأن الطريق المباشرة المؤدية، كما قدمنا، من الدال إلى المدلول الثاني مقطوعة، إذ يوجد بينهما دائماً المدلول الأول. وهذه واقعة مترتبة عن بنية اللغة نفسها. وبذلك وجب تفكيك هذه البنية أولاً.

إن الاستعارة أو تغيير المعنى تحويل للنسق* أو البدائل*.[15] الصورة* نزاع بين المركب* والبدائل بين الخطاب* والنسق. فالخطاب العادي يندرج في خط النسق بالاتفاق مع قوانينه، وهو لا يفعل أكثر من تحقيق إمكاناته، والخطاب الشعري يعاكس النسق. وفي هذا النزاع يخضع النسق ويستجيب للتحول.الشعر، حسب عبارة عميقة لڤاليري، **لغة داخل اللغة**، نظام لغوي جديد يتأسس على أنقاض القديم، وبواسطته يتشكل (كما سنرى في الخلاصة) نمط جديد من الدلالة. لامعقولية* الشعر ليست موقفاً مسبقاً. إنها الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها إذا كان يرغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله اللغة أبداً بشكل طبيعي.

نستطيع أن نقدم البرهان العكسي، فنثبت أنه يكفي أن نحذف الانزياح أو نقلصهُ في أية صيغة شعرية لينتفي الشعر. ولا نتسطيع أن نختار مثالا أفضل من هذا الجدال الحديث[16] الذي أثاره بيت ڤرْجيلْ الشهير Ibant obscuri sola sub nocteوترجمته الحرفية كلمة كلمة : كانوا يسيرون مظلمين في ليل وحيد. إن المنافرة* بادية للعيان. فالنعوت* تبدو وكأنها قد زحزحت خطأ عن أماكنها، ولذلك عمد بعض الشراح إلى إعادتها إلى نظامها الطبيعي، برغم ما عليه النص. فتصبح الجملة،

كَانُوا يسِيرُونَ مُنفرِدِينَ فِي اللَّيلَة المُظْلِمَة

وبهذا العمل ننقذ القانون إلا أننا نقتل الشعر، فمن ذا لا يكتشف للوهلة الأُولى أن هذه الصياغة الثانية ليست أكثر من نثر، ولا شيء غير النثر ؟ إن الشعر يولد من المنافرة. والشاعر كان يعرف ذلك جيداً. وبذلك كان يقول، معاكساً القانون : الرجال مظلمون والليلة وحيدة.

15) النسق : Système. البَدائل : paradigme، والنسق هنا : مجموع العلاقات القائمة بين الوحدات اللغوية دون نظر إلى التركيب. والبدائل : مجموعُ الكلمات التي يمكن أن يحل بعضها محل الآخر.

16) Cf. Le Monde. 8, 15 et 22 Août 1964

يسمح لنا نفس التصور بالرد على تحدي بْرُومُونْ الذي نستحضر هنا كلماته : «وأخيراً فلننتظر فلاسفة الشعر - العقل لكي يفسروا لنا أولاً لماذا كان بيت مَاليرْب :

وستتجاوزُ الثمارُ وعدَ الأزهارِ

واحداً من الأربع أو الخمس المعجزان في الشعر الفرنسي. وبأي سبب لا يمكن أن نمس ولا حرفاً واحداً من هذا البيت دون تقويضه كلية من الأساس. أظيفوا مثقال ندفة ثلج إلى التفعيلة الثالثة في البيت :

وستتجاوزُ الثمارُ وعودَ الأزهار

وستتكسر الآنية»

إلا أن الانتقال من المفرد إلى الجمع، يزن أكثر من ندفة ثلج. فالواقع أنه، وبكل بساطة ينفي الانزياح. فالوعود استعارة مستهلكة. وقد راجت هذه الصيغة بمعنى **البوادر** ومما يتفق مع القانون أن تكون الأزهار قادرة على تجسيد البوادر. وعلى العكس من هذا فإن الوعد تحتفظ بمعناها الحقيقي : **التعهد**، الذي لا يصدر إلا عن أناس.[17] فالمفرد إذن ينسب إلى المسند إليه مسنداً غير ملائم. إنه يخرق القانون الذي يقيمه الجمع. وما دَام الإناء قد تكسَّر بحذف الانزياح فذلك دليل واضح على أن الانزياح هو القاعدة التي يقوم عليها الإناء.

17) في هذا المستوى نعثر على التعارض المقولي حي وغير حي.

الفصل الرابع

مستوى الدلالة : التحديد

«ما التحـديـد* ؟ إنـه قبل كل شيء ـ كمـا تبين الكلمـة ـ ضبـطُ الحـدود أي تمييزُ شيء من مجموع أشيـاء وفصلُه عنهـا؛ وبعبـارة في منتهى البسـاطـة أن نعين بوضوح الشيء المقصود عندما نواجه عدة أشياء».[1]

إن وظيفـة من هـذا القبيل قـد لا تكـون ضروريـة في لغـة تتكـون من أسماء الإعلام فحسب. فالواقع أن هذه الأسماء (مثل نابليون، فرنسا، القمر الخ) محـددة من تلقاء نفسها.

غير أنا نرى أن مثل هذه اللغة كانت ستقتضي عـدداً من الكلمـات تنوء تحت ثقلها طاقة الذاكرة. وهكذا وجدت اللغة أنَّ مِنَ الأنسب قصر هذه الأسماء على عـدد قليل من الأشياء المعروفة (من أشخاص ومدن وأعمال فنيـة الخ) وبـالنسبـة للأشيـاء الأخرى فقد كان من قبيل الاقتصاد تجميعها في أصناف،* وذلك بحسب خصائصهـا المشتركة، مع عدم إطلاق الأسماء إلا على هذه الأصناف*. فبمجرد ما نريد الحديث عن جزء فحسب، من هذه الأصناف أو عن نوع أو عن فرد منهـا، ينبغي أن نتحسب إجراء لغوياً خاصاً يضطلع بمهمة التحديد. وهذا الإجراء الـذي هو التحـديـد يكمن

1) G. et R. Le Bidois, «Syntaxe du français moderne», 2 V Paris. A. Picard, 1953-1938.

في إضافة «كلمة أو عدة كلمات أخرى إلى اسم الجنس.* هذه الكلمات المضافة سندعوها **محددات***. وتتوفر اللغة على فئة* من الكلمات تُسنَد إليها، على وجه الخصوص، مهمةُ التحديد، وهي الصفات المحددة (الإشارية والتملكية والتنكيرية والعددية). مثل هذه الصفات لا تضيف أية صفة جديدة إلى الكلمة الموصوفة، ففي حين نجد الخبر في قولنا «هذا الرجل ذكي» يثري فهمنا للمسند إليه «الرجل»، فإن الصفة الإشارية لا تعدو تحديد المرجع* الذي يتعلق به المسند. هكذا، يزيدنا المسند فهماً للمسند إليه، بينما يقتصر دور اللفظ التحديدي على تحديد امتداده. وفي هذه الحالة يمكن إرجاع التحديد إلى مجرد تعيين الكم، وهذا بالضبط ما يؤكده عددٌ من اللسانيين مثل بْرُونُو إيڤُونْ كُرِسّو. ومع ذلك فإننا نستطيع أن نلاحظ أنه ما يزال هناك فرق قائم بين **كِلاَب** و **هَذِه الْكِلابُ** ففي الحالتين نجد امتداد المسند إليه محدوداً. ومع ذلك ففي الوقت الذي نجد التنكير يقوم بدور التحديد، تتكفل الإشارة بتعيين الكلاب المقصودة بالذات. ولذلك فإن بعض اللسانيين مثل بَالِي يميزون بين وظيفتين مختلفتين : تعيين الكم من جهة، ثم تعيين المكان من جهةٍ أُخرى. فصفات التنكير والعدد تقف عند تعيين الكم، وصفات الإشارة والتملك تعيّن الكم والمكان في الآن نفسه. ونحن سنأخذ بهذا التمييز الأخير الذي يثبت، كما سيتضح لنا، وجودَ نمطين مختلفين من الصُّور*.

إن الوظيفة التحديدية تتحقق بفضل فئة من الكلمات مخصصة أساسا لهذه الغاية، ولكن يمكن أن تتحقق في أشكال أخرى؛ بالإضافة (كِتَابُ بْيِيرْ) بالجملة الموصولة (الكتاب الذي يوجد فوق الطاولة) بالنعت (الكتاب الأسود). وللأسباب التي أشرنا إليها في الفصل السابق - الوفرة والمردودية - سنركز تحليلنا على النعت. وسيكون من السهل تطبيق النتائج، المتوصل إليها هنا، على الأشكال الأخرى.

ليس لكلمة **النعت*** في الوقت الحاضر إلا قيمة نحوية. وقد كان لها قديما معنى مزدوج : نحوي من جهة، وبلاغي من جهة أخرى. لقد كانت كلمة **النعت**

تستعمل عند فُونْطَانْيِي بـالمعنى البلاغي للإشـارة إلى نوع من الصور مقـابل النعت العادي الذي يسميه الصفة* ويعرفه بالعبارة الآتيـة : «ولكن بـأي شيء يتميز النعت* عن الصفة* ؟ هذا الفارق يكشف عنـه بمـا فيـه الكفـايـة تعريف النعت نفسـه. إن النعت والصفة يرتبطـان معا بالاسم وذلك لأجل تغيير الفكرة الأساسية اعتمـاداً على أفكار ثانوية. ومع ذلك فإن الصفـة* تظل ضروريـة، لا يمكن الاستغنـاء عنهـا في التحديـد أو في تكملـة المعنى، ولا يمكن أبـداً أن نقول إنهـا زائـدة. وعكس ذلـك نجد النعت لايعدو في أغلب أحواله أن يكون مفيداً فقـط. إنـه لا يفيـد إلا المتعـة وحيوية الخطـاب، بل كثيرا مـا يكون زائـداً أو من قبيل الحشو*. أمـا إذا اقتطعت الصفة من الجملة فإنها حينئذ تعتبر بتراء أو يتغير معناهـا. وإذا اقتُطِع النعت ففي وسع الجملـة أن تبقى تـامـة ولكنهـا قـد تصير مفصـولـة أو يصيبهـا الضعف» تلـك، حسب رُوبُو، هي القاعدة العامة لتمييز النعت عن الصفة ونحن سنطبقهـا معـه على المثال التالي :

«إنّ النَّفسَ الكئِيبَة تُضفِي بشكلٍ مَّا الحُزنَ على الأَشياءِ الأكثر إثارة للغبطة»

وعلى المثال :

«إنّ الموتَ الشاحبَ يطرقُ بقدمهِ بابَ الفُقراءِ كمَا يَطرُقُ بابَ المُلُوكِ»

فلـو حـذفتم من الجملـة الأولى كلمـة **الكئيبـة** لمـا بقي لهـا معنى. امـا لم حذفتم من الجملة الثـانيـة كلمـة **الشـاحب** فسيبقى المعنى؛ أمـا الصورة[2] فستصير باهتة. إن كلمة **الكئيبة** هي مجرد صفـة في الجملـة الأولى أمـا كلمـة **الشـاحب** فهي نعت في الجملة الثانية.[3]

ومع ذلك فإن فُونْطَـانْيِي لا يفسر لمـاذا كـانت الصفـة تـارة زائـدة أو حشواً، وطوراً آخر ضرورية أَوْ لا يُستغنى عنها. لماذا أمكن حذف كلمـة **الشـاحب** بـدون أي ضرر من جملـة **المـوت الشـاحب** ولم يمكن ذلـك مـع **الكئيبـة** في جملـة

2) Immage.

3) «Des figures du discours»... p. 80

النفس الكئيبة. فلنحاول الإجابة عن هذا السؤال وسنشاهد حينئذ ظهور البنية الخاصة لهذه الصورة.

إذا كان حذف النعت من جملة : «النفس الكئيبة تضفي بشكل ما الحزن على الأشياء الأكثر إثارة للغبطة»، فإننا لن نصل بذلك إلى صيغة «عديمة المعنى» كما يقول فُونْطانِيي، بل قصارى عملنا تغيير قيمة صدقها*. لماذا كانت الجملة الأولى صادقة* والثانية كاذبة* ؟ الجواب هو أننا بحذف النعت نغير امتداد المسند إليه* ويتغير نتيجة ذلك مجال المسند*. لقد انتقلنا إذن من البعض إلى الكل مع أن المسند يبقى صادقاً بالنسبة للبعض وليس كذلك بالنسبة للكل. صحيح أن النفس الكئيبة تضفي بشكل ما الحزن على الأشياء الأكثر إثارة للغبطة ولكن هذا لا يصدق على جميع النفوس. وبذلك يؤكد النعت قيمته باعتباره محدداً خالصاً. تلك القيمة التي تتحقق بفضل الجواب عن السؤال : أيها المقصود ؟ هذه الوظيفة تتحدد بفضل تعيين وتمييز النوع داخل الجنس.

ولأجل أن ينجز النعت هذا الدور ينبغي ألا يشمل إلا جزءاً ضمن المساحة التي يغطيها الاسم. وذلك ما يمكن التعبير عنه في لغة رمزية بالطريقة التالية :

فلنعتبر كل الكلمات عبارة عن أصناف، والعلاقة الاسم ـ النعت كحالة من التضعيف المنطقي. فإذا كان أ. اسماً و ب. صفةً فينبغي لكي تكون الوظيفة المحددة فعالة أن نحصل على

$$\text{أ} \times \text{ب} = \text{ج}. \quad \text{حيث ج} < \text{أ}$$

وهكذا فان صنف الرجال مضروباً في صنف البيض ينتج صنفاً فرعياً هو الرجال البيض. أما إذا كانت الصفة تشمل كل المساحة التي يُغطيها الاسم فنحصل على ما يلي :

$$\text{أ} \times \text{ب} = \text{أ}$$

وهكذا فإن صنف الرجال مضروباً في صنف الهالكين ينتج عنه صنف الرجال الهالكين. وهذا الصنف يُساوي تماماً صنف الرجال.

وسيصير التضعيف هنا غير مُجْدٍ، كما سيصير النعتُ مجردَ حَشْوٍ.

إن الحالة الأُولى هي حالة **النفس الكئيبة** التي نعتبرها صنفاً فرعياً من صنف **النفس** والحالة الثانية، بالعكس، هي حالة **الموت الشاحب** التي هي مساوية من حيث الامتداد لـ **الموت**، فالصفة هنا تنطبق على الموت عامة. ولذا نجد بين النعت والخبر فارقاً نحوياً وفارقاً منطقياً؛ نحوياً يختلف النعت عن الخبر في كون الأول يلتصق مباشرة بالاسم، بينما يلصق الخبر بواسطة رابطة؛ ومنطقيا يكمن الفارق في القاعدة التي أتينا على ذكرها. إن الخبر يمكن أن ينطبق على كامل الاسم أو على جزء منه.

نحن هنا أمام بنية مشابهة لبنية الصورة المتقدمة.(4) لقد دعوْنا المسند*العاجز معجميّاً عن أداء وظيفته منافراً، وفي حالتنا هذه نجد النعت، الذي سنسميه **حشواً***، عاجزاً بدوره عن أداء وظيفته التحديدية. وفي الحالتين نكون أمام كلمات تجعلها معانيها عاجزة عن إنجاز الدور الذي يسنده إليها النحو. بل قد يمكننا، بالاقتصار على النعت، اعتبار المنافرة والحشو نمطين من نفس الصورة. الواقع أن النعت إذا كان عاديا في : أ × ب = ج فسنجد بأن هناك حالتين للشذوذ :

1) أ × ب = 0 الذي هو حالة المنافرة.

2) أ × ب = أ الذي هو حالة الحشو.

فلأجل أن ينجز النعتُ وظيفتَه ينبغي : 1. أن ينطبق على جزء من الاسم. 2. ألا ينطق إلا على جزء فقط. ولوْ لمْ يلائمْ أيّاً منها أو لاءَمَهَا جميعاً لاعْتُبر شاذاً. إنه لا يلائم أيَّ جزء من الموصوف في **الشذَى الأَسْود** وينطبق عليها جميعا في حالة **الزمرُّد الأخضر**. سنظهر الآن بواسطة التحليل الإحصائي أن نعت الحشو يميز اللغة الشعرية. وقبل الإقدام على هذا العمل ينبغي في كل الأحوال أن ندفع اعتراضا ممكنا.

4) إشارة إلى الفصل السابق حيث درس الكاتب الصورة الإسنادية تحت عنوان La prédication.

إذا كانت منافرة عبارة **الشذى الأسود** بادية للعيان، فإن الأمر ليس كذلك بالنسبة لـ **الزمرُّد الأخضر**. فالانزياح يبدو هنا أضعف بكثير. ولا شك أن بيان خضرة الزمرُّد لا يفيد، لأن ذلك نعرفه سلفاً. وإذا كنا نستعمل هذه العبارة فإننا لا نتمرد إلا على مبدإ الاقتصاد في الخطاب الذي يتطلب الاستغناء عن الكلمات غير الضرورية، غير أن مثل هذا المبدإ القائم على قانون «أقل جهد» يبدو أقل سيطرة من مبدإ التناقض الذي تخرقه المنافرة*. ولا يبدو في آخر المطاف أن الحشو* والمنافرة يمثلان نفس المستوى الوظيفي. والواقع الأكيدْ أن الأمر يتعلق بانزياح من نفس الجنس. فلنتأمل عبارة لُوكُونْتْ دُو لِيلْ :

«الفيلة الحرشاء تتجه إلى موطنها الأصلي»

إن الانزياح لا يكمن هنا في مجرد كون الصفة لا تخبرنا بجديد إذ إننا نعلم يقيناً أن جلود جميع الفيلة حرشاء. أما لو كانت الصفة خبراً وكانت العبارة «الفيلة حرشاء» فلن يكون هناك انزياح. قد تكون الصيغة مبتذلة إلا أن هذا الابتذال ليس عيباً لغوياً. إن **نظرية الإعلام**، حين استعارت كلمة **الحشو** من البلاغة قد أعطتها بالضبط معنى **الابتذال**[5] ان الخبر لا يتحقق إلا مع المسند الجديد غير المنتظر، ومع ذلك فلا توجد أية قاعدة لغوية تلزم اللغة بحمْلِ خبرٍ مّا. إن نظرية الإعلام تتخذ لها موضعا خارج اللغة، أي في مستوى التواصل كسلوك اجتماعي. ولكون التواصل كذلك فإنه يتخذ له هدفاً خاصاً يتسامى عن مستوى البنية الخاصة للرسالة، هذا المستوى الذي يملي علينا اهتمامنا الآن أن نتخذه، هو بالضبط، موضعاً لنا.

إذا كانت كلمة **الحرشاء** في البيت الشعري المذكور تشكل انزياحاً*، فلكونها مكلفة بوظيفة التحديد، وهي عاجزة عن إنجازها. وباعتبارها نعتا، ينبغي لها أن تحدد نوعاً داخل جنس **الفيل** غير أن تلك الوظيفة ليس بوسعها إنجازُها. النعت إذن لا يتصرف كنعتٍ. هناك إذن انزياح* لغوي خالص. من زاوية أخرى

5) إن الأمر هنا يتعلق بالحشو الخارجي الذي يعود إلى المتلقي.

يمكن التعبير بمصطلحات المنطق فنعتبر حينئذ **الفيلة الحرشاء**، عبارة تشير في نفس الآن إلى الجزء والكل. وفي المستوى النحوي وحده فإن **الفيلة الحرشاء** تشير بالضرورة إلى نوع من **الفيلة** أما في المستوى المعجمي فإن العبارة تشير إلى كل الفيلة، فيصبح الجزء حينئذ مساويا للكل. ونحن نرى أن الأمر يتعلق إذن بانزياح* من طبيعة منطقية.

ولذلك فإن عبارة مثل **الزمرّد الأخضر** وعبارة **اللازورد الأزرق** (مَلاَزِمي) هما صورتان مبتكرتان من الإبداعات الخاصة للشاعر. إن الابتكار والحشو* ليبدوان لفظين متضادين، ولكنهما لا يكونان كذلك إلا عندما تكون الصفة خبراً. فعبارة **الزمرد أخضر** قد لا تدل على أي ابتكار. بل إن الابتكار يكمن بالتحديد في جعل الصفة تقوم تعسفا بدور النعت وهي عاجزة عن ذلك. وبهذا كانت الصورة شعرية، كما سنثبت ذلك اعتماداً على الإحصاء، وإن كان الحدس الشخصي سيكون شاهداً على أن نفس الصفة تفقد سلطتها من اللحظة التي تتصرف فيها بشكل عادي. إن عبارة **قماش أخضر** تنتمي إلى النثر لكون الصفة تُحَدِّدُ فعلاً في هذه الحالة الاسم الموصوف. إذ ليس كل القماش أخضر. فلو وجد لونان من الزمرد كما يوجد لونان من الألماس، فإن عبارة **الزمرد الأخضر** قد لا تكون أكثر شاعرية إلا بقدر شاعرية العبارة **ألماس أزرق**.

كل هذا يفترض أن الوظيفة الطبيعية للنعت هي التحديد، والحال أن موقف النحاة يتميز بالتردد أمام هذه النقطة فبعضهم مثل دَامُوريتْ وَپِنْشُونْ يسلمان بوجود نمطين من النعوت : النمط الأول **اختزالي** أي محدد والثاني **زُخرفيٌّ** أي إنه يزخرف. إلا أن المؤلفين لا يشيران إلى الطبيعة البلاغية لهذا النمط الثاني. الشيء الذي يمكن أن يوهم بأنه ينتمي إلى اللغة العادية. ومرجع تردد النحاة يكمن في اعتبارهم اللغة الأدبية لغة عادية، حيث النعوت غير المحددة ليست نادرة الوجود. وبهذا فهم لا يرون بأنها تشكل انزياحاً بالعلاقة مع المعيار. إلا أننا إذا كنا نحيل، بالعكس من هذا، على الخطاب العلمي فقط، وهذا ما ينبغي فعله،

فحينئذ سيظهر الانزياح*. سنلاحظ في جدولنا الإحصائي بأن النعوت غير المحددة نادرة جداً في لغة العلم 3,66 ٪ وحتى الحالات التي تظهر فيها هذه النعوت فهي الحالات التي يكف فيها المؤلف عن الحديث بصفته رجل علم، كما يؤكد ذلك محتوى الحديث. هكذا فإن جملة ك. بِرْنَارْ : «لأجل استحضار واحد من الآراء الأكثر شيوعاً في مادة مماثلة فإني سأستشهد في هذا الصدد بما كتبه الزميل العالم، والصديق ج. بِرْتُو». إن نعت **العالم** حشو، ولكن ك.برْنَارْ اختار، وهو يتحدث عن زميل وصديق له، حيلة أدبية. وتظل بقية النعوت محددة كما تبين هذه الفقرة من **المدخل إلى الطب التجريبي** : «إن العلم لا يقوم إلا على المقارنة الحقة فمعرفة الحالة المرضية أو غير العادية قد لا تُنَال إلا بمعرفة الحالة العادية، كما إن الأثر العلاجي لعوامل المرض العادية أو الأدوية ما كان له أن يفهم علمياً دون الدراسة المسبقة للأثر الفِزْيُولُوجي للمؤثرات العادية التي تمس ظواهر الحياة».

نلاحظ فوق هذا ان كل حالات الحشو* الأخرى التي رُصدت في النصوص العلمية تنتمي إلى أدنى درجات التصوير. وسنشير بعد قليل إلى ما ينبغي فهمه من ذلك. من حقنا إذن أن نستخلص أن النعت* يلعب عادة دور التحديد بطبيعته وأن كل نعت لا ينجز هذا الدور يعتبر انزياحاً أو صورة. وسنرى أن هذا الانزياح يظهر مع النثر وينمو مع الشعر.

ويظهر تحليل النصوص أن هناك نمطين من الحشو النعتي وذلك حسب ما إذا كان الإسم اسم جنس* أم اسم علم*.

1 - إسم الجنس : لقد قدمنا لذلك أمثلة :

إنَّ الفيلة الحرْشَاء، المُسافرة في مهلٍ وخشونةٍ،
تتَّجهُ إلَى أوطانِها الأَصليةِ عَبْر الفَيَافِي (لُوكُونْتْ دُو لِيْلْ)
زمرُّدَةٌ خضراءُ توَّجتْ رأسَهُ (فِينْيي)
والفمُ محمومٌ ومشتاقٌ إلى لاَزِوَرْدٍ أزرقَ (مَلاَرْمِي)

إن الاسم هنا يشير إلى صنف*، والصفة تنطبق على هذا الصنف بأتمه، إذ لا وجود لفيلة غير حرشاء، ولا لزُمرُّد غيرِ أخضر، ولا للازورد غير أزرق.

2 - اسم علم

أُوفيلْيا البيضاءُ تطْفُو كَزِنْبَقَةٍ عَظِيمة (رَامْبُو).

إن الإسم هنا يشير إلى فرد وهو لذلك لا يقبل التقسيم. والتحديد هنا غير مفيد إذ إنه متحقق سلفاً. فالنعت* هنا حشو* إذ لا توجد أُوفِيلْيا أخرى غير البيضاء. ونفس الشيء يحصل مع أسماء الأعلام التي تشير إلى واقع مُفرد كالقمر والشمس الخ.. وهكذا فالنعت حشوٌ في :

القَمر الأبيَضُ
يلْمعُ في الغَابَات (ﭬيرْلِين)

ومع ذلك ينبغي تمييز الحالات حيث الواقع المفرد في المكان يقبل التوزع أو الانقسام داخل الزمن. من هذا القبيل القمر التام (البدر) القمر الجديد (الهلال). فالنعت هنا ليس حشواً*. ونجد نفس الشيء يحصل مع **روما القديمة** إنها تعارض **روما الحديثة** إلا أننا نجد حالة الحشو في :

ولكن المجوهرات الضائعة في تدمر القديمة (بُودْلِيرْ)

إذ أنه لا توجد إلا تدمر قديمة وبالنتيجة فإن النعت زائد.[6]

وتحت عنوان اسم العلم نفسه ينبغي إدخال أسماء الجنس المزودة سلفاً بمحددات تلك الأسماء التي يطلق عليها بَالِي «أسماء لأعلام الكلامية» هكذا نجد أن كلمة **أشقر** في قول هيكَو :

لأَجْلِ رفْعِ رأْسِك الأَشْقَر (هيكَو)

6) ذلك على الأقل بالنسبة لـ «right reader» حيث تحيل أوفيليا على هاملت وتدمر على المدينة الدارسة.

حشو مادام واضحاً أن شعر رأس الفتى اليوناني وحيد اللون. ونفس الحالة نجدها في قول ڤيرْلين :

لاَ تُمَزِّقاهُ بكلْتَا يَديْكُمَا البيْضاوَيْن (ڤيرْلينْ)

إن حالة اسم العلم* هذه لمهمة لأنها تظهر المعنى الخاص الذي ينبغي أن نسنده إلى الحشو* أحسن مما يظهره اسم الجنس*. والواقع أن استعمال نفس الصفة كمسندٍ قد يعيدها إلى سلوكها الأول. فقوله إن **أُوفيليا بيضاء** أو **رأسك أشقر** جمل قد لا تفاجئنا. ونظرا لكون هذه الصفات غير مشهورة في أوساط الجمهور فإنها تنفلت من إسار الحشو بمعناه المبتذل. ويلاحظ بأنها ليست شاذة إلا لأن الشاعر قد استعملها كنعوت أي أنه فرض عليها وظيفة ليست من اختصاصها.

وإذا تم التعرف على أنماط الحشو النعتي الرئيسية فبوسعنا أن ننتقل الآن إلى الإحصاء المقارن تبعاً لمنهجنا المعروف وذلك بأن نعدد نعوت الحشو في مجموعة تصل إلى مائة نعت مأخوذة بالصدفة من عمل المؤلفين الموضوعين قيد الدراسة. لقد ارتأينا، في البداية، الشروع بمواجهة نسبة الحشو في اللغات العلمية والأدبية والشعرية. ولهذا الغرض اخترنا مؤلفين ينتمون إلى نفس الواقع اللغوي. لقد درسنا لذلك ثلاثة من العلماء وثلاثة روائيين وثلاثة شعراء من القرن التاسع عشر، وقدمنا نتائج هذه الدراسة في الجدول السادس. والفرق واضح جداً ولا يحتاج إلى مراقبة إحصائية، إذ تسير من معدل 3,66 ٪ عند العلماء إلى 16,66 ٪ عند الروائيين و 35,66 ٪ عند الشعراء (الجدول VI).

وإضافة إلى ذلك فقد نظرنا إلى هذه المعدلات بالقياس إلى مجموع النعوت دون تمييز بينها، غير أننا بذلك اعتبرنا النعوت المنافرة عادية. وخلافا لذلك فلو تم حذف النعوت المنافرة واقتصر على النعوت الملائمة وحدها فإن النتائج ستصبح دالة بشكل أقوى. أما بالنسبة للعلم فلا شيء يتغير في الحقيقة إذ أن هذا لا يقبل النعوت المنافرة. وفي النثر الأدبي تغيَّر قليلاً لأن هذا لا يسمح إلا بعدد قليل من

الجدول VI

نعوت الحشو (في 100 نعت)

الجنس	المؤلفون	العدد	المجموع	المتوسط
النثر العلمي	بِرْتُولُو	3	11	٪ 3,6
	بَاسْتُور	5		
	ك. بِرْنَارْ . . .	3		
النثر الأدبي	هِيكَو	21	50	٪ 16,6
	بَلْزَاك	13		
	مُوبَسَانْ . . .	16		
الشعر	هِيكَو	45	107	٪ 35,6
	بُودْلِير[7]	29		
	مَلاَرْمِي. . . .	33		

الجدول VII

النثر العلمي	٪ 3,66
النثر الأدبي	٪ 18,4
الشعر	٪ 58,5

هـذه النعـوت ولكنهـا على العكس ستـزداد كثيراً في الشعر حيث المنــافرة وافرة. والنتائج مصححة كالتالي (الجدول VII).

7) لقد أُدرج بودلير هنا لأجل تحقيق الانسجام مع هيكَو ومَالاَرْمِي في العينة الممثلة لشعر القرن التاسع عشر.

من حقنا أن نستخلص أن الحشو مقوم يميز اللغة الشعرية بما هي كذلك. ولنسمح لأنفسنا هنا بفتح قوس يتعلق بالنثر الأدبي. الواضح أن هذا يستخدم بكثرة ما هذا النمط من الصور. وهذا يثبت بأنه من وجهة نظر أسلوبية لا يختلف عن الشعر إلا كميا. ليس النثر الأدبي إلا شعرا ملطفاً حيث يُمَثِّل الشعر الشكل الأقوى للأدب، والدرجة القصوى للأسلوب. إن الأسلوب واحد فهو يستلزم عدداً محدوداً من الصور هي نفسها دائما. والفارق بين النثر والشعر وبين حالة للشعر وأخرى تكمن فقط في الجرأة التي تستخدم بها اللغة الوسائل الممكنة والمسجلة ضمن بنيتها.

فلننتقل الآن إلى النمط الثاني من الحجج، أي إلى مقارنة الشعر بنفسه على امتداد المراحل التاريخية، سنعود مرة أخرى إلى الشعراء التسعة المعهودين، بتقسيمهم دائماً إلى ثلاث مجموعات. وهنا سنحسب درجة الحشو بالعلاقة فقط مع النعوت الملائمة. وفي الحقيقة فإن وفرة النعوت المنافرة يمكن أن تفسد النتائج إذا لم تعمل على إلغائها. إن النتائج مقدمة في الجدول VIII حيث يظهر التدرج واضحاً. ومع ذلك فإنه أقل بروزاً من حالة المنافرة. والكلاسيكيون يتحقق عندهم قدر كبير من الحشو وذلك يفارق ويناقض التهيب الذي واجهوا به المنافرة. ومع ذلك ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار درجة [قوة] الصورة. في الدرجة الدنيا، كما سنلاحظ يكون الحشو طيعاً وسهل الاختزال بحيث إن الانزياح قد يمر أمام أعيننا دون الانتباه إلى وجوده. إن الجزء الأكبر من النعوت الكلاسيكية ينتمي إلى هذه الدرجة الدنيا للحشو.

وبعد هذا فإن الأرقام تصبح دالة بشكل خاص بمجرد ما نضيف النعوت المنافرة إلى نعوت الحشو ضمن مجموع النعوت. حينئذ نحصل على درجة عامة للشذوذ اللغوي لكل شاعر فيما يتعلق بالنعت. إن النتائج (الجدول IX) تظهر فرقاً دالاً من مجموعة إلى أخرى. بينما بالنسبة للوحدات الشاذة تبقى أقلية وسط الكلاسيكيين 42 ٪ وتصبح أكثرية عند الرومانسيين 64,6 ٪ وهي تكاد تستوعب كل الأمثلة عند الرمزيين 82 ٪. وهذا يعني أن 82 من 100 نعت في الشعر

الجدول VIII

نعوت الحشو

المؤلفون	العدد	المجموع	المتوسط
كُورْنِي	42		
رَاسِين	48	121	٪ 40,3
مُولْيِيرْ	31		
لاَمَرْتِين . . .	55		
هِيكَو	56	162	٪ 54
ڤِينْيِي	51		
رَامْبُو	63		
ڤِيرْلِين	67	200	٪ 66
مَلاَرْمِي . . .	70		

الرمزي تكون إما منافرة وإما حشواً و 18 فقط هي نعوت عادية. ومالارمِي يوجد على رأس القائمة 86 ٪ ويمكن أن نتساءل عما إذا كان هذا الرقم القياسي قد تم تجاوُزُه. هل يوجد من المؤلفين من يصل بالشذوذ إلى 100 ٪ ؟ إن هذا السؤال يمكن أن تجيب عنه أبحاث في المستقبل. وبعبارة أدق فإن الشعر الخالص يمكن أن يصل إلى هذه الدرجة.

الجدول IX

النحوت الشاذة (المنافِرة والحشوية)

المؤلفون	العدد	المجموع	المتوسط
كُورْنِي	43		
رَاسِين	50	126	٪ 42
مُولْيير	33		
لاَمَرْتِين	65		
هِيكَو	64	194	٪ 94,6
ڤِينْيِي	65		
رَامْبُو	79		
ڤِيرْلِين	81	246	٪ 82
مَلاَرْمِي	86		

ما هو واضح أكثر في هذه الأرقام هو الانسجام الذي تبرزه وكما يظهر الحساب في X_2 فإن مجموعة الرومانسيين ومجموعة الرمزيين لا توجد بينهما فوارق فيما يتعلق بعناصرها الداخلية. هذا في الوقت الذي نجد هذا الانسجام أضعف[8] عند الكلاسيكيين، ولكن هذا يعود إلى الاختلاف بين جنسي التراجيديا

8) إنه غير دال إلا بالنسبة للحالة حيث تكون العتبة 0,01 وحسب.

حساب X_2 (النعوت الشاذة)

المجموعات	القيمة	القيمة الحد	العتبة	الفارق
الكلاسيكيون	4,45	6,64	0,01	غير دال
الرومانسيون	0,02	3,32	0,10	غير دال
الرمزيون	1,19	3,32	0,10	غير دال
الكلاسيكيون-الرومانسيون	7,74	4,78	0,01	دال
الرومانسيون-الرمزيون . .	5,40	4,78	0,01	دال

والكوميديا. أما بالنسبة للشعراء الغنائيين، وهم الشعراء بالمعنى الدقيق للكلمة، فالملاحظ أن الشذوذ اللغوي يتحقق لديهم بدرجة مماثلة لما هو حاصل لدى مؤلفي نفس الفترة. لاشيء يظهر الطبيعة الشكلية للشعر أفضل من هذا. انه مصنوع بكامله من الانزياحات التي تظل نوعيا هي نفسها داخل عصرٍ ما. وهذا يحصل لوظائف مختلفة كالإسناد والتحديد.

إن كل شاعر يقول ما يرغب فيه، وبذلك فهو لا يشبه أحداً. ولكن إذا كان ما يقوله يظل خاصا به وشخصيا، فإن طريقة التعبير ليست خاصة به. إنها تظل كيفياً طريقة تعبير جنس معين، وكمياً طريقة تعبير خاصة بعصرٍ ما. لا يوجد لسان شعري إذا كنا نقصد بكلمة **لسان** مجموعة الكلمات، ولكن توجد لغة شعرية إذا كان المقصود **بلغة** تأليف الكلمات فيما بينها أي تركيبها في جمل. نحن هنا إذن أمام جملة شعرية ليس بفضل مضمونها لكن بفضل بنيتها.

إن التشابه البنيوي بين الحشو* والمنافرة* يظهر أيضا على مستوى نفي الانزياح. إننا نلح على القول : إن اللغة الشعرية لغة ذات معنى. والحشو يؤدي بنا إلى شيء غير معقول. إنه يجعل الجزء يساوي الكل. وإذا أخذنا الجملة **الزمرّدة**

الخضراء فإنها تشير إلى نوع ضمن جنس **زمردة خضراء**، ولأجل أن تستعيد الجملة معناها ينبغي أن يكون اختزال الانزياح ممكناً. إنه ممكن دائماً كما سنرى. ولكنه يبقى متفاوت الصعوبة. وهذا ما يسمح لنا، انطلاقاً من هذا المعيار، بالتمييز بين الصور، وذلك بحسب قوتها المتفاوتة.

يظهر أن الانزياح الذي يتحقق مع النعت الزائد يمكن اختزاله بحذف هذا النعت. إلا أن إجراءاً من هذا القبيل يبدو متعسفاً. الصفة حاضرة في النص ويجب إدراجها فيه. وهذا ممكن بواسطة تغيير العبارة أو بتحويل أحد عناصرها. وما دام الانزياح* ناتجاً عن التعارض بين المعجم والنحو فمن الضروري تغيير احدهما، بتغيير معنى الكلمة أو بتغيير وظيفتها.

تكمن الدرجة الأولى لنفي الانزياح في تغيير الوظيفة. وفي الحقيقة فإن هذه العملية هي الأسهل. يكفي لأجل هذا تحويل النعت* إلى الحال*، أي بفصل الصفة.

يكمن الفرق بين النعت* وبين الحال* (أو النعت **المنفصل** كما يسميه غْرِيبِيسْ) في مجرد تحقق أو عدم تحقق الوقف بين الاسم والنعت. إننا نستطيع تأويل الجملة الآتية : پْيِيرْ المريضُ لا يستطيع الحضورَ بـ پْيِيرْ مريضاً، لا يستطيع أن يحضر. وبهذه الصيغة الأخيرة ينتفي من النعت* ذلك الشذوذ. ان النعت المنفصل لم تعد له في الحقيقة وظيفةٌ تحديديةٌ. وإنما له وظيفة إسنادية. إنه نوع من الإسناد الثانوي الذي يكتسب بشكل طبيعي قيمة التعليل أو الجزاء أو الحال الخ. وعلى سبيل المثال فمعنى الصيغة السابقة هو «لِكَوْن پْيِيرْ مريضاً، لا يستطيع المجيء». إلا أن هذه العملية ليست ممكنة إلا إذا كانت الصفة تسمح بذلك معجمياً.

إن حبي المجامل قد أصبح يقنعني
بأني أراه يعتلي عرش غرناطة (كورنِي)

يمكن ذهنياً أن تتحقق الوقفة* بالشكل الآتي ويصبح النقل ممكناً[9]

إن حبي، مجاملا، قد أصبح يقنعُني

وهذا لم يكن ممكنا إلا لأن معنى الصفة يسمح بذلك. فلأن الحب مجامل أمكنه أن يقنعني. إن النعت يسمح بتحويله إلى حال لأنه يستطيع أن يكتسب قيمة تفسيرية. ففي المثال :

وفي هذه المعرفة الجوفاء التي سيُبحث عنها بعيداً. (موليير)

نجد الصفة تكتسب معنى الجزاء. فهذه المعرفة يبحث عنها بعيدا حتى وإن كانت جوفاء. هذه الأمثلة تجسد الصورة في درجتها الدنيا.

إلا أن هناك حالات ـ تعاكس الأمثلة السابقة ـ يمتنع فيها معنى الصفة عن التحويل السابق. إنه يمتنع عن اكتساب أية قيمة ظرفية داخل الجملة. وهذه هي حالة **الفيلة الحرشاء**، إننا لا نستطيع أن نقبل بأن الفيلة تتجه إلى موطنها الأصلي لأنها حَرِشة. وأيضا فإن الزمردة الخضراء لم تتوج الهامة لأنها خضراء، أو وَلَوْ أنها خضراء.

الإمكانية الوحيدة أمامنا هي تغيير معنى الصفة بطريقة لا تشعرنا بأي تمنع من جهتها أمام محاولتنا. أي إننا هنا أمام استعارة تأتي لكي تضاف إلى التغير في الوظيفة. العملية هنا تؤلف بين التجوز المعجمي والتجوز النحوي. ان العملية هنا أصعب بشكل ظاهر. وهي تمثل الصورة في درجتها الثانية. هكذا فإذا استبدلنا عبارة **الفيلة الحرشاء** ضمن سياقها، فإننا نرى إمكانية تأويل **الحَرَش** كرمز للقوة والصلابة. وهذا يفسر بأنه في الصحراء القاسية حيث لاشيء يتحرك فإن الفيلة هي وحدها التي تسافر. ونفس الشيء نلاحظه في المثال الآتي :

لقدْ صعَدْنَا يوماً إلَى هذَا الكتابِ الأسْوَد (هيكَو)

9) المطلوب أن ينتبه القارئ إلى تطبيقات المؤلف على الأمثلة الفرنسية هنا. أما الترجمة العربية فإنها تقربها فقط من الأذهان وبهذا فإن أخذها باعتبار آخر غير هذا قد يضلل القارئ.

إن الصفة لا يمكن أن تكتسب قيمة ظرفية مع الآحتفاظ بمعناها الحرفي. إلا أننا إذا نَسبنا إليها معنى استعاريا فإنها حينئذ تكتسب صفة الجزاء. «الفتيان صعدوا نحو الكتاب رغم مظهره المخيف».

أغلب النعوت الحشوية* التي نجدها في النثر الأدبي، وعند الشعراء الكلاسيكيين، تنتمي إلى المرتبة الدنيا من الصورة. وهنا يكمن بدون شك سبب اعتبار النعت الحشوي* شيئاً عادياً. لقد اعتبرنا هذا النوع من النعت كمسندٍ ثانوي، كوصفٍ إضافي يدرج في الجمل لغاية مبرَّرة. لم ننتبه إلى أن المسند الثانوي ينبغي أن ينفصل عن الاسم من جهة، وينبغي أن يبرر نفسه بمعناه من جهة أخرى. في الحالة الأولى يكون الفارق خفيفاً ويمكن أن يمر أمام أعيننا دون الانتباه إلى وجوده. إلا أن هذا الفارق يكون صارخاً في الحالة الثانية، وهي الحالة الأخيرة التي تتحقق عند الرومانسيين، ويكون أقوى عند الرمزيين. هنا تسيطر الصورة في مرتبتها القُصوى. لن نقدم، هنا، أكثر من مثال واحد إذ إنه يمثل أقصى حالة في الحشو.

والفمّ محمومٌ ومشتاقٌ إلى لآزوَرْدٍ أزرقَ

تعني كلمة اللأزوَرْدِ أزرق. إن هذا لحشو خالص. إلا أن هذا الحشو يمكن انتفاؤه لو أن كلمة **أزرق** اتخذت لها على سبيل الاستعارة معنى آخر غير المعنى الاصطلاحي.

هكذا نلاحظ، مع الحشو ومع التنافر، وبالنظر إليهما من جانب الشدة، أن الشعر الفرنسي يظهر أمامنا كانزياح مطّرد النمو.

□ □ □

سنتعرض الآن لنوع من الصور لم يتم تسجيله، حسب ما نعرف، من طرف البلاغة. ونحن لن نعمل فقط على ضبط هذا النوع من الصور، ولكن سنعمل أيضا على إثبات وجوده. إن الأمر يتعلق بنمط جديد لا يعتمد على الاختلاف بين

عنصرين، ولكنه يعتمد على غياب واحد منهما. وبهذا المعنى نستطيع تقريبه من الحذف، ولكنه يختلف، مع ذلك، عن هذا في أمر واحد : إن الحذف غياب لعنصر داخل الجملة، إلا أن هذا العنصرَ تستلزمه نفسُ الجملة وتستدعيه. تمتاز الصورة التي نخوض فيها الآن، بالعكس من ذلك، بانعدام عنصر يقع خارج الجملة أي في السياق* أو في المقام*. ولهذا السبب فإن هذا النوع من الصور ينفلت من تحت أعيننا. فلو أخذنا جملة مثل : «لقد جاء بالأمس» لبدت لنا عادية تماماً. والجملة، لأجل إنجاز وظيفتها بشكل عادي، تستلزم وجود عنصر خارجها ذلك العنصر الذي يكون دائم الحضور في النثر، أما الشعر فإنه يسقطه في الكثير بواسطة نقص مطرد يعتبر بالضبط مصدر تشكل الصورة.

تفترض عملية التواصل وجود رسالة* وقانون* يقوم كل واحد منهما بوظيفته بمعزل عن الآخر. إلا أنه يمكن داخل الرسالة أن تنعقد علاقات متشابكة بين الرسالة والقانون. هذه العلاقات التي يحللها ياكبسون في الكلمات الآتية :

«إن الرسالة (ر) والقانون (ق) المتضَمَّن هما معا دعامة التواصل اللغوي. إلا أنهما يقومان بوظيفتهما بطريقة مزدوجة : إذ نستطيع أن نعتبر أيا من الاثنين تارة كموضوع الاستعمال وطوراً كموضوع الإحالة*. بهذا فإن رسالة يمكن أن تحيل على القانون أو على رسالة أخرى، ومن زاوية ثانية، فإن الدلالة العامة لوحدة من القانون قد تستلزم إحالة، إما على القانون وإما على الرسالة. وبالنتيجة يجب التمييز بين أربعة أنماط مزدوجة :

1 - نمطان دائريان حيث الرسالة تحيل على الرسالة (ر/ر)، وحيث القانون يحيل على القانون (ق/ق).

2 - نمطان متداخلان : حيث الرسالة تحيل على القانون (ر/ق) وحيث القانون يحيل على الرسالة (ق/ر)»[10]

(10 Essais de linguistique générale. IX. p.176

لن نهتم هنا، من بين هذه الأنماط الأربعة، إلا بنمطين، إذ تتولد عنهما صور شعرية مهمة. إنهما معاً يصدران عن القانون ويتجهان إما إلى الرسالة وإما إلى القانون. وبعبارة أوضح، فمادامت الرسالة هي المصدر دائما فإن العلاقتين يمكن أن يرمز إليهما بـ (ر.ق.ر) و (ر.ق.ق). ولكن يمكن - توخياً للاقتصاد - الإشارة إليهما بـ (ق.ر) و (ق.ق).

يوجد في اللغة صنف خاص من الوحدات، يطلق عليها جِسْبِرْسَنْ اسم Shifters [إشاريات]* وهو يعرفها : «بأنها صنف من الكلمات يتغير معناها بتغير المقام*»[11] والمثال النمط، على هذا، هو الضمير. فالضمير **أنا** يدل حسب القانون، على الشخص الذي يبث الرسالة. إلا أننا نرى أن هذه الإشارة تظل ناقصة. فالضمير **أنا** (عكس الاسم الذي يشير إلى شخص بعينه) يمكن أن ينطبق على أي كان. ولأجل رفع الالتباس تنبغي معرفة هذا الذي يبث الرسالة. هذا الاخبار يزودنا به المقام في اللغة المنطوقة : الباث هو الذي يتلفظ بالأصوات.

إلا أن القصيدة شيء مكتوب، واللغة المكتوبة تتحقق **خارج المقام**. من هنا فإن الرسالة بنفسها هي التي يجب أن تزودنا بالخبر اللازم، ولا يمكن للضمير أن يعوض، بالفعل، الاسم في الخطاب المكتوب، إلا إذا تحقق الاسم في السياق. إن اللغة الكتوبة تجسد بهذا حداً معينا من الحشو بالعلاقة مع اللغة الملفوظة أو المنطوقة. الرسالة تحمل بالضرورة توقيعاً، كما أن السيرة الذاتية تحمل اسم المؤلف. أما في الرواية المكتوبة بضمير المفرد المتكلم **أنا** فإن هذا الضمير يشير إلى كائن وهمي ما في ذلك شك. ولكن هذا لا يمنع من الإشارة إليه ومثوله داخل السياق. بعد هذا ماذا يحصل في القصيدة. من يقول **أنا** في :

أنا المغمومُ الأرملُ المهْمُوم
أنا أميرُ أَكِيتان المحرُومُ مِن البرج

(11 Otto Jespersen. Language. Londres. 1922

القصيدة لا تقول شيئا لأجل الإجابة عن هـذا السؤال. إن الضمير لا يشير إلى أية إحالة في السيـاق. وبـدون شـك فـإن القصيـدة مَمْهُورَةٌ بتوقيع، ولهـا مؤلف هو شخص محدد، إنه، حسب قول نِرْفَالْ، جِيرَار لَبْرُونِي الذي يبدو أنـه يمثل الإحـالـة المطلوبة. إلا أن هـذا تحـديـد تبسيطي للهويـة. ليست القصيـدة اعترافاً عـاطفيـاً والأحـوال النفسيـة لشخص معين مهمـا كـانت عبقريتـه، لا يمكن أن يهتم بهـا إلا أصـدقـاؤه، وعلمـاء النفس. من زاويـة أخرى، يكفي لأجـل الطعن ورد مثـل ذلـك البرهـان تحـويـل الضمير إلى الخطـاب، إلى هـذا النـداء الشعري الـذي يشير إلى المتلقي، ولكن بطريقة ناقصة مرة أخرى.

بُنَيَّتِي أختي
احلمي بالنعومة

إلى من توجه هذه الكلمات ؟ إلى امرأة ما في ذلك شك. إلا أن القصيدة لا تزودنا بأكثر من هـذا عن هويتهـا. إن البُنَيَّـةَ ـ الأخت تظل امرأة دون اسم، ودون ملامح، إنها «غير المسمى» شأنها شأن ذلك الذي يوجه إليها الخطاب.

لقد حـاول إتْيَـانْ سُورْيُو أن يُلقي الضوء على الـدلالـة المعقـدة والمستعصيـة على الإدراك، بسبب هـذا الغيـاب وذلـك بواسطـة الإجـابـة عن السـؤال : «من هـو أنا» ؟ : «إنه في آن واحد شاعرٌ جوهريٌّ ومطلق وصورة عن الشاعر مصاغة شعريـاً، يريد أن يتقدم بها إلى القارئ. وهو أيضا القارئ نفسه عنـد مـا يلج إلى القصيـدة، نحو المكان المعدّ لَه، لأجل أن يشارك في العواطف التي يوحي إليه بها»(12)

هكذا نرى أن الضمير **أنا** لم يعد مجرد «باثّ الرسـالـة». إن الضمير يحيل على دلالة جديدة ليست مسجلة في القانون ومع ذلك تنبثق منه. إن غياب الإحالة التي يشير إليها القانون في الرسالة نفسها يحول القانون ويزوده بطاقة جديـدة. لا نجـد في المعجم الكلمة الدالـة على **الشـاعر الجوهري والمطلق**، إلا أن الصورة تخلق

(12 Etienne Souriau, Correspondance des arts. p. 149

هذه الكلمة. هذه الصياغة تعبر في الميتالغة عن دلالة تشتق من فعل الصورة نفسه باعتبارها معطّلة قوانين اللغة العادية.

القصيدة شيء مكتوب وهي تتظاهر بأنها منطوقة. وهي بهذا تعطل قاعدة عامة لاستراتيجية الخطاب. إن الخطاب ملتزم بتمكين المتلقي من جملة من الأخبار التي يتطلبها. إلا أن الحرص على الاقتصاد يجعل المتكلم يحذف أخباراً يستطيع المتلقي استنباطها من المقام*. وهذا نفسه ما يحصل في القصيدة مع الاختلاف فيما يتعلق بالمقام*، لأنها في حالة القصيدة يكون هذا المقام غائباً. من هنا فإن كل الكلمات التي تهيأ لأجل التحديد تصبح عاجزة عن القيام بوظيفتها. إنها تشير دون أن تشير. وهذا ما يحصل مع أسماء الإشارة. إنها داخل المقام تقوم بوظيفة النّصبة*، إذا شئنا استعمال مصطلحات پورْس إذ تصاحبُ الإشارة المحيلة على المرجع. هذه الكلمات تحيل في الخطاب المكتوب على شيء تم ذكره والإشارة إليه بواسطة الرسالة نفسها. وفي القصيدة نعدم الإحالتين معاً.

أنظر فوقَ هذه القنوات
كيف تنامُ هذه السفن

يجب في غيبة المقام أن تكون القنوات والسفن مذكورة مرة أخرى في الرسالة. إلا أن النص لا يحمل شيئا من هذا. وبطبيعة الحال فليس ذلك حاصلاً بسبب الحرص على الاقتصاد. كما أن الشعر يمكنه أن يمارس ويحقق الحشو عندما تتحقق الرغبة والإرادة في ذلك.

هناك، كل شيء منتظم وجميل
هناك، النعمة والسكينة والنشوة

هذا خبر تتضمنه القصيدة ثلاث مرات. إن الغياب هنا متعمد. والغاية هي شحن الكائنات والأشياء التي تملأ العالم الشعري باللاتحديد. ومن هذه الصورة أساساً ينبع ذلك الانطباع بالواقعية الباهتة المضببة والسرية حتماً، تلك الواقعية الملازمة

لمقولة* الشعر نفسه. ليس الغموض الذي يلف الأشياء صفة عارضة ناتجة عن جهل ظرفيٍّ وقابل للإزاحة. إنه سر في نفسه، إنه المجهول دائماً مِنْ طرف الجميع.

يمكن أن يكون التناول الشعري للمحددات الزمانية والمكانية موضوع نفس الملاحظات. فهذا موضوع جدير بتحليل مطول، وسنقتصر هنا على تقديم بعض التوضيحات.

تدخل ظروف الزمان، مثل **غدا أمس قديما** أو ظروف المكان مثل **هنا هناك** هي الأخرى ضمن مقولة Shifters [الإشاريات] إنها جميعاً تمزج القانون والرسالة. **غدا**، مثلا، تدل على اليوم الذي يلي زمن التلفظ بالرسالة؛ **أمس** اليوم السابق له. ولكن السياق*، هنا أيضاً وفي غياب المقام*، هو الذي ينبغي أن يزودنا بالخبر المطلوب. وهذه هي المقتضيات التي لا يحترمها الشعر هي الأخرى. هذه الكلمات التي وضعت لأجل تحديد يوم بعينه تشير إلى كل الأيام ولا تشير إلى أي يوم، فاستعمال الشاعر لهذه الكلمات يتم بشكل يقلب وظيفتها لكي تصبح وظيفتها اللا تحديد بدل التحديد.

يمكن التعبير عن نفس الرأي فيما يتعلق بأزمنة الأفعال. انها تحيل كلها على المضارع الذي هو زمن التلفظ. المقام هو الذي يعين زمن المضارع في اللغة المنطوقة. إلا أن القصيدة تفتقد هذا التأطير الزمني. والتاريخ الذي قد يُذَيِّلُ به النص يحيل على تاريخ صياغته، أي أنه يحيل على زمن يتسامى عن الخطاب. تتصرف القصيدة هنا أيضاً وكأنها ملفوظة (أو منطوقة) إذ إنها تفترض أن المحور الزمني معطى لنا بمجرد التواصل. ولكن بما أن التواصل الكتابي لا يتأطر ضمن الزمن باعتباره حدثا، فإنه ينبغي أن يذكر هو نفسه محوره المرجعي : **لقد كان في عام النعمة** كما تقول الحكاية الكلاسيكية. ومثل هذه الإشارة تنعدم في القصيدة. إن الحكاية تقتحم الماضي الذي لم يتم تعيينه.

لم تكن الحقولُ سوداءَ ولم تكُن السمَاواتَ كئِيبةً

إن الماضي يفقد نسبيته التي تحده، وكأنه كان ماضياً دائماً وبهذا تضفي الطاقة المفارقة للصورة على النسبية نفسها قيمة مطلقة.

تُخضع هذه الصورةُ نفسها المحدداتِ المكانيةَ لنفس التغيرات. عندما يقول الشاعر :

فلْنذهَبْ إلى هُناك حيثُ سنَعيشُ سَوِيّاً

إن **هناك** تشير بسبب انعدام الإشارة إلى **هنا** في السياق* إلى كل الأماكن، ولا تشير إلى أي مكان، **إلى أي مكان خارج العالم** وفي **مكان آخر** والذي هو كذلك بالطبيعة بفضل نوع من الغياب الذي لم يعد معاكساً الحضور.

فريد هو تأثير هذه الصورة القائمة على مجرد الفقد. انها كفيلة بأن تحول الوجود إلى جوهر، والنسبي إلى مطلق. وهكذا فكلمة مثل **آخر** تفترض معطى هو **نفسه** وبالعلاقة معه يبقى الآخر آخر. ولكن يكفى أن تحذف **نفسه** هذه في القصيدة لكي يصبح التحول نوعاً من صفة الطبيعة وهذا ما يفعله كرْسِيلاَسُو دِي لاَڤيكَا في أبيات :

لِنَبْحث عنْ مَكانٍ آخرَ
لنبْحثْ عن جِبال وَودْيان أُخْرى
عنْ شِعابٍ مُزهرَة ظَلِيلة

حيث كلمة **آخر** المكررة أربع مرات، تصبح مسنداً وحيداً يكفي لوصف الشيء باعتباره **آخر**.. محوّلاً بذلك غير المحدد إلى التحديد.

النمط الثاني من البنية المزدوجة (ق/ق) ينتج نفس الجنس من الصور. تتعلق هذه البنية أساساً بأسماء الأعلام حيث الدلالة كما يقول ياكبسون : «لا يمكن أن تعرف خارج الإحالة على القانون. ففى قانون الإنجليزية تدل Jerry على شخص يدعى Jerry. الدورة واضحة. الاسمُ يشير إلى من يحمل هذا الاسم»(13) من هنا فإن اسم العلم لا يمكن أن يكون ذا دلالة إلا إذا كان حامل الاسم حاضراً سواء

13) Essais... p. 117

عملياً بالمقام*، أم بواسطة وصف، (الوصف بمعناه المنطقي) متضمَّن في الرسالة نفسها.

نجد هنا أيضا القصيدة مقصرة في مهامها. الوصف منعدم والاسم بسبب ذلك لا يسمى آحداً.

قلْ لِي يَا أكَاطْ أيَطيرُ قلبُكَ أحْياناً ؟
بعيداً عَنِ المُحِيطِ الحَالِكِ، عنِ المدِينةِ القذرَة.
عن محيطٍ آخر حيث يشرق الضياءُ (بودْلِير)

من هي أكَاطْ ؟ القصيدة لا تقول شيئا. والعلماء يمكن أن يستسلموا من جديد للعبة الفرضيات. وهم بذلك يقدمون الجواب عن سؤال غير مطروح. أكَاطْ ليس اسما مستعاراً وليس اصطلاحاً كما هو الأمر مع أسماء الكوميديا الكلاسيكية. إنه اسم امرأة، إلا أنه لعدم انطباقه على امرأة بعينها فإنه يحيل على كل النساء ولا يحيل على أية امرأة. أكَاط ليست امرأة بعينها معروفة من طرف المؤلف، ونحن نجهل هويتها. إنها ليست مع ذلك أية امرأة. نستطيع باستعمال كلمات سُورْيُو تسميتها امرأةً **جوهرية ومطلقة**، إن هذه الصياغة شأن صياغات أخرى، من نفس النمط الذي سبق أن استعملناه ـ الماضي ماضٍ دائماً والغياب دون الحضور ـ تشكل محاولة لوصف مالا يوصف. إننا لا نعطي لهذه الكلمة المعنى شبه الأسطوري الذي كثيراً ما أعطي لها. بالنسبة إلينا **لا يوصف** يعني فقط استحالة أن نجعل النثر يعبر بفعالية ـ أي أن يعبر دون صور ـ عن ذلك الذي يستطيع الشعر وحده التعبير عنه بالصور.

إن المدلول الشعري ليس مستعصيا عن العبارة. فالشعر يُعبِّر عنه بالضبط. والحق أن المدلول الشعري لا يمكن التعبير عنه في النثر، لأنه يسمو بالعالم المفهومي حيث اللغة تؤطر دلالتها. ليس الشعر **اللغة الجميلة** لكن الشعر لغة يبدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئا لا يمكن قوله بشكلٍ آخر.

الفصل الخامس

مستوى الدلالة : الوصل

بتناولنا للوصلِ* نتناول صورة قلّما كانت موضوعاً للدراسة إلى حد الآن، رغم أنه يشكل إحدى الأدوات الأكثر تمييزاً ليس للشعر فحسب، بل وللرواية أيضاً، والرسم والسينما المعاصرين كذلك. ذلك أن الإسناد* والتحديد* وظيفتان لغويتان خالصتان، في حين يتجاوز الوصل مجال الكلام بكثير. والوصل، بمعناه الأعمّ، يعني الجمع. وهذا شيء يمكن أن يحصلَ داخل الخطاب كما يمكن أن يحصل خارجه، في تعاقب صور شريط مثلاً، أو على امتداد لوحة زيتية. وأكثر من هذا يمكن أن يحصل الوصل في المكان الواقعي. فاللقاء الذي تخيله لُتْرِيَمُونْ بين المظلة وآلة الخياطة فوق طاولة التشريح ليس شئيا آخر إلا تحقيق صورة الوصل في مستوى الوجود.

ولن نخصص، مع ذلك، للوصل سوى دراسة موجزة، إذ مادام الوصل يقيم علاقات وطيدة مع الإسناد يمكن أن نطبق على أحدهما ما نطبقه على الآخر. وتلافياً للتكرار فإننا لن نهتم إلا بما يميز الوصل.

لنؤكد أولاً أنه إذا كانت الوظيفتان السابقتان (التحديد والإسناد) قد حصرتا اهتمامنا داخل الجملة فإن الوصل سيسمح، خلافا لذلك، بتوجيه نظرنا إلى تعاقب الجمل تعاقب ارتباط، أي إلى الخطاب*.

يتحقق الوصل في اللغة العادية في صورتين، إحداهما ظاهرةٌ بفضل أداة الربط التركيبية التي يمكن أن تكون أداة ربْطٍ (و. أو. ولكن الخ) أو قيداً [ظرف، حال...] مثل (في الواقع رغماً الخ) والثانية مضمرة وتتحقق بمجرد القِرَان* دون أداةٍ. وهكذا نستطيع أن نقول : **السماءُ زرقاءُ والشمسُ دافئةٌ**، كما نستطيع أن نقول **السماء زرقاء. الشمس دافئةٌ**، ومن الجلي أن الصيغة الثانية تُماثل الصيغة الأولى من حيث الدلالة رغم تجردها من أداة العطف.

إن القِران، يعتبر في الواقع، الطريقة الشائعة للربط. يجعل حضور أداة العطف **و** مع بداية كل جملة الخطاب ثقيلاً جداً، لذلك يميل الكلام إلى مجرد القران. فإذا كانت هذه الطريقة شائعة فلا يمكن اعتبارها صورة. ورغم أن البلاغة التقليدية أطلقت اسم **الفصل*** على حذف الرابط فإننا نعتبرُ القِرَانَ الشكل العادي للوصل. وهذا ما يؤكده ج.أنْطُوانْ عندما يعرف الخطاب باعتباره **وصلاً مُمتداً**.[1] ويعود بعدَ حينٍ إلى تفسير هذا التعريف بالكلمات الآتية: «حينما يتحققُ الكلامُ، الخطابُ المتواصِلُ، يوجد حتماً تتابُعٌ، تَسَلْسُلٌ، وباختصار وصْلُ الجُمَلِ». نلاحظ من زاوية أخرى، وفي أغلب الحالات، أن الجملة اللاحقة تعيد كلمة من الجملة السابقة، ويتم ذلك إما بشكل مباشر وإما بواسطة ضمير. وهذا لا يشكل قاعدة بل هو نتيجة للمقتضيات الدلالية المُضمرة.

إن الوصل، شأنه شأن أية وظيفة أخرى، يخضع للمقتضيات النحوية المُقَعَّدة. ويمكن القول عامة إنه يستلزم، في الآن نفسه الانسجام الصرفي والوظيفي للكلمات الموصولة. فأول ما ينبغي لهذه الموصولات هو أن تنتمي إلى نفس المقولة وهذا لازم على الأقل في الفرنسية الحديثة. لقد استطاع سَانْ سِيمُونْ أن يقول : «طلبتُ منه أن يحضر وأن يقول له». الشيء الذي لا يمكن أن يُسمح به اليوم. ومن زاوية أخرى، يطلب في الموصولات أن تنجز نفس الوظيفة. ولهذا فلا

1) La coordination. T. I. p. 16

يمكن القـول :لا «لقـد عـانى من الـزكـام والأسبـوع المنصرم». فليس للطرفين المكمّلين نفس الوظيفة أي الظرفية

هل توجد، من وجهة نظر دلالية، قواعد خاصة بوظيفة الوصل ؟ فلنأخذ الصيغتين التاليتين :

يهطل المطر و 2 و 2 يساوي أربعة

بول أشقر وشريف.

لا مأخذَ على الصيغتين من وجهة نظر نحوية خالصة. إن أداة العطف الواصلة تربط كلمتين منسجمتين نحوياً، جملتين في الحالة الأولى، وصفتين* في الحالة الثانية. ومع ذلك فإن هذه الصيغ، شأنها شأن مثيلاتها التي تم الاستشهاد بها في فعل الإسناد* تترك في نفس المتلقي شعوراً قويا بالتنافر. ولا شك أن هناك شعوراً بالانزياح* عن قاعدة لم تتم صياغتها بعد. ومع ذلك فإنها موجودة. ويشهد على ذلك أن لهذا النوع من الانزياح اسماً يدل عليه. ونحن نسمي هذا الانتقال من فكرة إلى أخرى، لا يربطها بالأولى أي رابط، من الديك إلى الحمار. وهذا بالذات ما يحصل مع الصيغ المطروحة أمامنا الآن، إنها تجمعُ أفكاراً لا علاقة منطقية واضحة بينها. صحيح أنه من الصعب تعيين العلاقة المنطقية الموجودة بين الأفكار المتعاقبة. ومع ذلك فإننا لا نتردد في رفض خطاب نظنه يند عن هذا المعيار، ونصفه بأنه خطاب **مفكك** و **غير منسجم**. ولهذا، كثيراً ما نشعر بخرق دون أن يكون لدينا تصوُّر للقاعدة المخروقة. ونحن لا نطمح هنا إلى أكثر من صياغة هذه القاعدة ولو بطريقة فجّة.

وإذا قنعنا بصياغة عامة، أمكن أن نفترض كقاعدة أن كل **وصل** يحقّقُ وحدة معنوية ما بين الألفاظ التي يصل بعضها ببعض. وفي العمق، فإننا نجد أنفسنا، بهذا الطرح، أمام الوجه الدلالي للقاعدة النحوية. ويتجاوب، بهذا، الانسجام المعنوي الذي يقتضيه المنطق مع الانسجام الشكلي الذي يقتضيه النحو. وبمثل هذا التعميم، يعبر أحد النحاة الكبار عن هذه القاعدة : «لايتحقق الوصل إلا عندما

تكوّن التعابير المتعاقبة في هذه الجمل، مجتمعة، كلاًّ (مترابطاً) أي وحدة فكرية[2] صحيح أن هذه الوحدة الفكرية أو المعنوية يمكن أن تقوم على مجرد حشد ألفاظ يتم إدراكها تلقائيا. إلا أن الوعي العادي لا يمكن أن يجمع في نفس الإطار المعنوي ألفاظاً متنافرة. إننا لا نفكر في نفس الآن في الطقس وفي نظرية فِتاغُوراس.

ومع ذلك فقد حاول شَارْلْ بَالِي أن يصوغ هذا المبدأ بدقة. وبالنسبة إليه، فإن «جملتين تكونان موصولتين عندما يكون للثانية نفس موضوع الأولى»[3] وهذا يؤدي إلى اعتبار الجملة الثانية المُسْنَدَ النفسيَّ للجملة الأولى. وبَالِي يقدم المثال الآتي : «الثلوج تتهاطل (وبفعل تهاطل الثلوج أضيف) لن نخرج». ينتقد ج. أَنْطُوَانْ هذا الطرحَ في مستواه النحوي، ويلاحظُ : «على المستوى النفسي..، لا توجد إلا الصّلات الإسنادية».

وإذا سمح لنا بإبداء الرأي، فإن الإسناد لا يبدو لي متحققاً بين لفظة وأخرى وإنما بين اللفظين معا ومسند إليه مضمر. وهكذا يصعب، مع الجملة **السماء زرقاء، والشمس لامعة** جعل الفاصلة* الثانية مسنداً للأولى. إن الأيسر، عكس ذلك هو اعتبار الفاصلتين* مسندين لمسند إليه مضمر واحد. وهو : حال الطقس. ولنتذكر أن المسند إليه النفسي هو سؤال يجيب عنه المسندُ. فالفاصلتان تجيبان بشكل منطقي عن السؤال : كيف حال الطقس ؟ إن جملة السيد جُورْدَان «نِيكُولْ، قرِّبْ إلى الخفين، وناولني قُبعتي الليلية»، تصِلُ فاصلتين لا تخفى علينا وحدتهما من حيث الموضوع.[4]

2) C. de Boer. Syntaxe du Français moderne. Leiden 1947 p. 50

3) Charles Bally. Linguistique générale p. 56

4) إن كل خطاب مكوّن من صلات متتابعة يؤطر بالضرورة في النظام الإسنادي الخالص. ويكون المسند إليه متضمنا بالضرورة، وقد يكون التعبير عنه في العنوان.

إن الوصل، عندما يُنظر إليه من هذه الزاوية، لا يصبح إلا مظهراً للإسناد، والقواعد المنطقية التي تصلح لأحدهما تصلح للآخر. إن طرفي الوصل ينبغي أن يجمعهما مجالٌ خطابي واحدٌ. يجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكل موضوعهما المشترك، وغالبا ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة، انه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له، إنه الكل الذي تُكوِّن هذه الأفكار أجزاءه. ولنلاحظ مباشرة أن كل خطاب نثري علميا كان أم أدبياً يتوفر دائماً على عنوان، في حين أن الشعر يقبل الاستغناء عنه، على الرغم من أننا نضطر إلى اعتبار الكلمات الأولى في القصيدة عنواناً.[5] وهذا ليس إهمالاً ولا تأنُّقاً. وإذا كانت القصيدة تستغني عن العنوان فلأنها، كما سنرى، تفتقر إلى تلك الفكرة التركيبية التي يكون العنوان تعبيراً عنها.

لقد ثبت أن الانسجام الفكري شيء يتحقق في الفكر العلمي، وليس ضروريا استحضار الأمثلة. كل جملة تقود عادة إلى الجملة الموالية. وإذا انعدمت هذه الروابط فلأنها تكون من قبيل البديهيات التي يفترض المؤلِّف، عن حق، أن القراء قادرون على استحضارها. والأمر ليس كذلك في الشعر وخاصة الحديث منه. إذ يوجد بين الكلاسيكيين والمحدثين فارق أساسي بصدد هذه النقطة.

يمثل الشعر الكلاسيكي، وعلى الأقل عند الشعراء الذين درسناهم، نموذج الخطاب المنسجم. الوصل النحوي هنا يربط دائما بين الكلمات المنسجمة منطقياً. وكل الأمثلة من الجمل الموصولة التي تم إحصاؤها لا يمكن الطعن فيها من هذه الزاوية مثلها مثل قول راسين في بداية فِيدَرْ.

لقد اتَّخِذ القرارْ؛ أنا ذاهبٌ ياعزيزي تِرَامِينْ
وأُودِّعُ المقامَ المحبوبَ فِي تْرِيزِينْ

أنا ذاهب... وأودع لا يمكن للوحدة الدلالية الرابطة بين الفعلين الموصولين أن تتعدى هذا الحد من الاكتمال.

5) هذه واقعة قلما اهتمت بها الشعرية حسب علمي.

وحتى في اللحظـة التي تبيح فيها فِيدرْ لنفسها البوْح بشوقها، حيث كان ممكناً أن يبرر الانفعال، بالتالي، فوضى الأفكار، فإن كَلاَمَهَا ظل في تلك اللحظة متماسكاً بشكل ملحوظ. ومن السهولة إخضاع هذا الاعتراف بالحب من طرف فِيدرْ لاختبار عزيز لدى البيداغوجية العتيقة. ذلك الاختبار الذي يكمن في رسم عناصر (أو هيكل) المقطوعة بوضع عناوين الأجزاء المتتابعة.

1 ـ الالتقاء بهِيبُولِيتْ.

2 ـ ميلاد الشوق.

3 ـ مقاومة الحب.

4 ـ فشل المقاومة.

هناك إذن أربعة أجزاء تعبر عن مراحل أربعة من هذا الحب الذي يزودنا بالعنوان العام لمجموع الخطاب.

ومع ذلك فإننا نجد استثناء في فِيدرْ. ودراستها تهمنا بشكل خاصٍّ، لأنها تقدم مثال الانزياح الذي يتم نفيه اعتماداً على الخطاب نفسه. ونحن مضطرون إلى أن نسوق المقطوعة بأتمها. تبوحُ فِيدر لوصيفتها برغبتها في الانتحار.

أُونُونْ : كيف ! ألا تتخلَّونَ عن تلك الرغبة الشِّريرة
هل سأظل أشاهدكم دائما تتنكرون للحياة
وتُعدون لموتكم العُدة المشؤومة

فيدْر : لِماذا أيتها الآلهةُ لن أكون جالسة في ظل الغابات
متى سأتمكن، عبر الغبار النبيل
ان ارصد بعيني العربة المتسللة عبر الطريق

أُونُونْ : ماذا سيدتي !

فيدْرْ : (...فاقدة الوعي)، أين أنا ؟ وماذا قلتُ ؟
أين تركت أشواقي وروحي تضيع ؟

نجد في التدخل الأول سؤالاً مطروحاً : هل ستظل فيدر متشبثة بمشروعها المشؤوم ؟ ولكن فيدْرُ لا تقدم الجواب. لقد استسلمت لأحلام باطنية. هذا التدخل إذن لا يَرتبط بالسابق : لقد انفصم الوصل وتقطع خيط الخطاب. إننا إذن أمام تفككٍ. ومع ذلك فإن بقية النص الموالي يشير بوضوح إلى الانزياح كما يقدم هو نفسه إمكانية نفي هذا الانزياح. تعجب أُونُون : ماذا سيدتي ؟ يعبر عن مفاجأة مبرَّرة لفكر تعوَّد على التغيرات المُنسجمة. ويعود جوابُ فيدر ـ حيث مخالفة المنطق مقصودة ومطروحة في نفس الوقت ـ ليُمسك بالخيط الطبيعي للخطاب، بإدراج الانزياح هو الآخر في محتواه. «هل فقدتُ وعيي، ماذا أقول ؟» وكما يلاحظ فإن الانزياح يتم نفيه بمجرد ما يتم إنتاجُه. ولكنه يحتفظ لنفسه ببعض الفعالية. فصورة العربة الهاربة في الطريق ستكون أقل تألقاً إذا لم تنبجس كشهاب وسط الخطاب حيث لا تكون منتظرة.

هذه الصورة المتمثلة في انقطاع الخيط المنطقي للفكر لم تحظ ـ حسب ما نعرف ـ باسْمٍ في البلاغة. وقد أورد فُونْطَانْيِي تعريفاً لصورة سماها القَطْع* وتتمثل عنده في «الانتقال المفاجئ غير المتوقع». وبهذا التعريف يبدو أن بوسع القَطْعِ أن يتسع لكي يشمل هذا الانزياح المدروس هنا. ويقدم فُونْطَانْيِي كمثال على ذلك العبارات التي تعوض فيها أدوات الربط المستعملة في الحوار بالعبارتين **قال أجاب**. إننا نلاحظ كم هو بعيد هذا المصطلح عن فهمنا، وبالتالي فإننا لن نأخذ بهذه التسمية. وسندعو هذا النمط من الانزياح المتمثل في وصل فكرتين لا تتوفران على أية علاقة منطقية بينهما بالانْقِطَاعِ.

ابتداء من الرومانسية بدأ الشعر العظيم باستعمال الانقطاع كمُقَوِّمٍ دائم الحضور. لقد لاحظ ڤَالِيرِي ذلك قائلاً : «لقد قررت الرومانسية إلغاء عبوديتها الخاصة. إن جوهر الرومانسية يكمن في إلغاء هذا التسلسل في الأفكار».[6] إلا أن هذا التسلسل للأفكار ليس عبودية خاصة إنما هو خضوع للعقل الكلي. بمجرد ما

6) P. Valery, Lettre sur Mallarmé. Pléiade 646

تفقد الأفكار تسلسلها يحكم عليها بأنها غير معقولة. ويقص علينا لِيڤِي بْرُولْ كيف تحول إلى دراسة الفكر البدائي بقراءة كتاب صيني قديم ينعدم فيه هذا التسلسل في الأفكار. إن العقل هو قبل أي شيء تسلسل. وبهذا لم يتجرإ الكلاسيكيون أبداً على استعمال الإنقطاع*. وعلى العكس من ذلك. لقد تجرأ الرومانسيون على تكسير هذا التسلسل في الخطاب ولو بطريقة ملطفة جداً. وبكتابة **الإشراقات** يتحمل رَامْبُو بدون شك مسؤولية القفزة الحاسمة التي ألغت الحدود الفاصلة بين العقل واللاعقل، لقد كان بذلك ـ حسب ما قيل ـ أول من تكلم **لغة الشعر الحديث**.[7] ولكن الرومانسية كانت أول من أنجز الخطوة الأولى في هذا السبيل. فلنَعِد قراءة هذا المقطع من **بُوزُ النائمُ**

بينما كان نائِماً. كانتْ روثُ المُحَابية
تتمددُ إلى جوار قدَمي بوز عاريةَ الثّدْي
مُتطلعةً إلى شُعاعٍ لا يدْري أيّ شُعاعٍ
عندمَا يأتي ضوءُ الاستيقاظِ المفاجِئ

لم يكُن بوزُ علَى علمٍ بوجُود امرأةٍ هنَاك
ولم تكُن روث علَى علمٍ بِمَا يُهيّئُ اللهُ لهَا

نحن هنا في لحظة سرد حاسمة. لقد تمددت روثْ عند قدمي بُوز : الوحدة المعجزة على وشك التحقق... ولكن ها هو السرد ينقطع فجأة :

ينبثِقُ عِطْر ندِيٌّ مِنَ البَرْوَقِ الكثيف
كانتْ أنفاسُ الليلِ تطْفُو فوقَ جلجالة

إن المنطق الخطابي هنا له الحق في التساؤل كيف ترتبط وتتصل الأفكار فيما بينها، ؟ فالبَرْوَق له رائحة طيبة والليل ساكن، ولكن ما علاقة هذا بما

7) هذا على الأقل ضمن العينة التي اخترناها هنا. إن هناك بدون شك، سوابق إلى هذا، وعلى الخصوص الشعر الباروكي. إلا أننا لن نهتم هنا إلا بالشعر العظيم، ذلك الذي اعتبرَ لاحقاً كذلك.

تقدم ؟ ما هو الرابط المنطقي بين هذا الوصف وذلك السرد ؟ إلى ماذا تقصد هـذه الأشياء المتسللة إلى دراما الناس ؟ منطقياً، لا يدرج وصف الأشياء في الدراما إلا إذا كان لهذه الأشياء تأثير فيها. نحن لا نرى هنا في رائحة البروق أو سكون الليل شيئا مما يمكن أن يكون سبباً أو عائقاً أمام ما يجري حدوثه.

قد نستطيع بهذا الصدد، أن نحدد مقياسا عمليا للفصل*. لا يمكن أن نحـذف أو نغير مكان عنصر ما، ضمن أية واقعة وظيفيـة، دون الإخلال بعملهـا. وَنَقُولُ أيضا عن عنصر في الرسالة بأنه منقطع عِنْـدَمَا لا ينتج عن حـذفـه أو تغيير مكـانـه أي انقطاع* في الوحدة أو التسلسل الفكري للرسالة. ومن الواضح في المثال الذي نهتم بـه أن بوسعنـا حـذف البيتين الوصفيين أو تغيير مكـانهمـا دون أن يعوق ذلـك فهم الحكاية. فلنحذف المقطوعة الوصفية المتخللة بأتمهـا هنـا. فإن الحكـايـة تستعيـد سيرها العادي. ونلاحظ أن نفس الأداة تعود إلى الظهور في بيت واحد هذه المرة.

كانت روث تفكر وبوز يحلم؛ العشب كان أسودَ

إنه لمن الصعب بمكان إدراك الوحدة المنطقية بين العلامتين المقترنتين.

إن تدخل الطبيعة، غير المشروع والمباغت، في الـدرامـا الإنسـانيـة لهو أحـد الأشكال الأكثر شيوعاً في تحقيق الإنقطـاع*. يمثل هـذا النظير الوصلي للمنـافرة. لقد رأينا كيف أنه غالبا مـا تحققتِ المنـافرة في صيغـة إسنـاد صفـات مـاديـة إلى كائنات مجردة أو العكس. وفي الحالين فإن الشعر يخلط بين الناس والأشياء.

من الممكن مضاعفة الأمثلة علىهذا النمـط من الانقطـاع. وسنحجم عن هـذا تلافيا للتكرار مُكْتَفِينَ بدل ذلك بالإشارة إلى أن الرومانسية إذا كانت قـد مـارستـه بشكل دائم فإنها لم تكن هي التي أبدعتـه مع ذلـك. والحجـة على هـذا المقطوعـة الرائعةالآتية من الشعر العربي من القرن الثالث عشر، تلـك المقطوعـة التي أوردهـا برونشفيـك في (ميراث الكلمـات، وميراث الأفكـار) ولن نقـاوم الرغبـة في إثبـاتهـا هنا.

Contente toi de ce que tu as : un faible sourire
Quelques mots, un regard. Il ne faut pas soupirer
Aprés l'être entier. Sens son odeur exquise, vois la
splendeur de sa beauté. Mais ne soupire pas après elle
L'âme humaine n'est pas un objet de désir. Le crépuscule
est calme et le monde silencieux. éteins le feu du désrir dans les larmes

بهذا السيل السريع من الصور تعبر المقطوعة عن فلسفة الزهد. لا يمكن تملُّك الكائن، وكل ما يمكن تملُّكه هو مظهرُهُ وحسب. إن الجملة : الشَّفقُ هادئٌ والدنيا صامتة. تشكل نشازاً. لماذا هذا الوصف المباغتُ للطبيعة ؟ هناك، مرة أخرى، اقتحاماً غير مبرر لعالم الإنسان من طرف عالم الأشياء. ومع ذلك ففي اللحظة التي يتم فيها تدخل الجملة الطفيلية ترتقي القصيدة أعلى درجات القوة. وبحذف هذه الجملة لا يخسر مضمون المقطوعة شيئا من مادته في حين أن الشعر، على العكس من ذلك، يخسر الكثير من قوته.

لنفتح قوساً هنا. إن هذه الأداة تنتمي إلى كل العصور وإلى كل الفنون، لقد تم إبداعها من طرف الشعر، وحديثاً مارستها أيضا الرواية والسينما بشكل مطرد كادت معه أن تفقد كل تأثيرها. إن الصورة المبتكرة مهددة بالصورة المستهلكة. كثيرة هي الأشرطة السنمائية التي نشاهد فيها الكاميرا تنقل عدستها فجأة من الفعل والناس لكي تستقر لحظة على شجرة أو منزل أو في نقطة ما في السماء إنها تقنية **الزمن الميت** التي لا تأتي إلا لأجل بعث محسن شعري قديم.

نستطيع أيضا أن نذهب إلى حد تطبيق المقارنة على الموسيقى. إن الموسيقى الكلاسيكية كانت تعمل على تفكيك الأصوات المتنافرة. أما الموسيقى الحديثة فإنها لم تعد تلجأ إلى هذا التفكيك. من زاوية أخرى ليست هذه هي الحالة الأولى. فمن السهولة بمكان على أسلوبية مقارنة بين شتى الفنون أن تكشف ما تستعيره كل الفنون من الشعر. ولكن لنغلق هذا القوس لأنه سيؤدي بنا إلى ذلك المشكل الكبير الذي سماه سُورْيُو **التجاوب بين الفنون**. وحلُّ هذه المشكلة عمل لا نقوى عليه. إن الانقطاع لا يكون دائما تداخلاً بين الأحياء

والأشيـاء. ولكنـه الشكل الأكثر شيوعـاً لتجسيـد هـذه الأداة. ولكن هنـاك أسـاليب أخرى. إليكم هذا المثال.

إنه لحْنٌ أدفع مقابلَهُ
كلُّ رُوسِينِي، وكلُّ مُوزَارْ، وكل وِيبِرْ
لحنٌ قديمٌ جداً وضعيفٌ وحزِين
وهُوَ بالنسبة إليَّ وحْدِي حاملٌ لفتْنةٍ سريةٍ

ومَع ذَلِك ففِي كُلِّ مرَّةٍ أسمعُه
تسْتعيدُ روحِي شبابَها قدْرَ مائتي سَنَةٍ
لقَدْ كانَ زَمَنَ لويسْ الثَّالثَ عشر وكأَني أراهُ يمتدُّ
ذَلِك المنحدرَ الأخضرَ الذي تكسُوه صفرةُ الشمسِ الغاربَة (نِيرْڤَالْ)

البيت الأخير هو النقطة التي يُؤدي إليها المقطعان السـابقـان. والجملـة التي تحتوي هذه المحطة موصولة بالجملة السالفة بوضوح. هذه الجملـة تُعرِب عن رُؤيـةٍ بعثْتُهـا تلـك المـوسيقى المفضلـةُ على غيرهــا لأنهــا هي وحــدهــا القــادرة على استحضارها. ومع ذلك فإن تلك الرؤية تجيب بالضبـط عمـا يمكن انتظـاره منهـا. وعندما نقرأ «كان ذلك زمن لويس الثـالث عشر»، نتوقع ذكر شيء ينتمي بـالضبـط إلى الحقبـة المـذكورة، أو في جميع الأحوال إلى زمن بعيـد مضى يمكن للنفْس أن تحن إليـه. غير أن الرؤيـة هي رؤيـة **المنحـدر الأخضر الـذي تكسـوه صفرة الشمس الغاربة**، أي رؤية ما هو ماثل في كل الأزمان، فليس فيها مـا هو خـاص بلويس الثالث عشر، ولا بأي شيء تاريخي. وبالتـالي فهو ليس بـاهراً، ولا خـارقـاً كما يوهم السياقُ. إن هذا المنحدر الأخضر هو الشيء الأكثر بساطة في العالم الذي يمكن أن يبرر بصعوبـة التضحيـة بكل المـوسيقى مقـابـل اللحن القـادر على بعث ذكرياته.

ينبغي أيضا أن نخصص مكانا للوصل «المشحون بالدلالة». من المعروف، أننا إذا استثنينا واوَ العطف ولا النـافيـة المعطوفـة على نفي سـابق، وهمـا يـدلان على

الوصل الخالص، فإن لباقي أدوات الربط قيمة دلالية واضحة. فـ «لكن» على سبيل المثال تدل على التعارض، ومن هنا فإن الانزياح يمكن أن يحصل ليس لمجرد عدم انسجام طرفي الوصل، ولكن يحصل بعدم تعارضهما. لقد كان أَنْدْرِيه بْرُوتُون يفضل بيتاً دون غيره من بين كل أبيات رامبو. وهذا البيت هو :

ولكِن كَمِ الرِّياحُ مُنعِشَة

فلنَعِد البيت إلى سياقه.

كُلُّ الطُّرقاتِ بأسْرارِها المنفِّرهْ
طُرقَات بوَادي الأزمِنَة القدِيمة
والحصُون المُزارة والجِنَان المهمهْ
في هذِهِ الأمَاكن تُسمعُ
أشواقُ الفرسَان الصعاليكِ التَّائهينْ
ولكنْ كمِ الريـاحُ مُنعشةْ

إن نقاوة الريح لا تعارض، للهولة الأولى، ما تقدم. إن التعجب رغم أنه لم يكن متوقعاً يكسب نقاوة الريح قوة جديدة.

لا نلاحظ في الشعر الانقطاع* على مستوى بين الجمل وحسب، بل قد نعثر عليه داخل نفس الجملة، وإن كان ذلك بشكل نادر.

يتحكَّم نفس القانون في الوصل* بين الجمل وبين الألفاظ. هكذا فالصيغة : «پُولْ أشقرُ وكبير» جملة يتحقق فيها الاتصال، في حين تبدو الجملة «پول أشقر وشريف» غير متناسبة، وذلك لأنا في الصيغة الأولى نجد المسندين معا يرتبطان بنفس المسند إليه الحقيقي الذي هو شخص پُولْ الملموسُ، بينما في الصيغة الثانية يسند أحد المسندين إلى الشخص الملموس والمسند الآخر يسند إلى الشخص في بعده النفسي. وهذا النمط من الانقطاع هو الذي نجده في بيت بُوزْ النائم.

لآبسٌ العِفةَ الصافيةَ والثوْبَ الأبيضَ

نلاحظ هنا أيضا أن الانقطاع يظهر جليا إذا تم تحويل البيت إلى نثر، حينئذ سيفاجأ كل قارئ باصطدامه في نص نثري بجملة مثل :

لقدْ كانَ نَزيهاً ولاَبِساً ثوباً أبيَض

نجد نفس الخلط «غير المقبول» بين ما هو فزيائي وما هو روحي في هذه المتوالية التعدادية :

هذِه فواكِهُ، وأزهارٌ، وأوراقٌ، وأغصَان
ثُم هَا هُو قلْبِي الذِي لاَ يخفِق إلاَّ لأجلِكُمْ (ڤيرْلِينْ)

ونستشهد أخيراً بهذا البيت الجميل لِلُورْكَا وإن كان شعراً أجنبياً عن الفرنسية.

مُلطخةٌ بالقُبْلاتِ والرِّمَالِ

حيث تم الربط بين ما هو إنساني وما هو غير إنساني. كل هذه الأمثلة تقرب الانقطاع* من المنافرة*. ففي الحالتين يتحقق الانزياح* بسبب انتماء الكلمات إلى مجالات خطابية مختلفة. ومن الممكن العثور على حالات يتناسب ويقترب فيها الانقطاع* والحشو*، وهذا يحصل في جمل يتم الوصل* فيها بين لفظتين تتضمن إحداهما الأخرى، كما تكون إحدى اللفظتين جنساً والأخرى نوعاً لها. أو تكون إحداهما تمثل الكل والأخرى الجزء. إننا لا نستطيع أن نقول **أوربا وفرنسا** أو **الحيوان والكلب**، ومع ذلك فإن الشاعر لا ينفر من هذه العبارات، وإليكم المثال :

لوْنُ المرجَانِ ولَونُ خَدَّيك
يصبِغان العَربةَ الليليةَ ومحاوِرَها الصَّامتةُ (ڤيني)

إن نفي انزياح الوصل، ماثل في الانزياح نفسه. ينبغي أن نكتشف الانسجام داخل العناصر غير المنسجمة، الشيء الذي يمكن أن يحصل بفضل العمل الاستعاري تماما كما يحصل مع الإسناد. إن تغييراً للمعنى، يمس أحد طرفي الوصل، ويعيد السلسلة الكلامية إلى المعيار.

ليست عبارة «لآبِسً العفة البريئة والثوب الأبيض» مجردة من الرمز، فالبياض يرمز إلى الصفاء أو العفة كما توحي بذلك كلمة صاف وذلك بقدر ما تحتفظ بأثر معناها الاشتقاقي. نلاحظ أيضا بهذا الصدد أن الرمز يقوم هو الآخر على المشابهة. إلا أن المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز* المجازات هو الاستعارة القائمة على تجاوب الحواس أو المشابهة الانفعالية. تقوم كل الأمثلة، التي تقدمت عن الوصل*، على هذا النوع من الاستعارة. لنكتف بالإشارة إلى حالة واحدة، من بين البيتين الآتيين.

ينبَثِقُ عِطرٌ نَدِيٌّ مِن البرْوَق الكَثِيف

كانتْ أنفَاسُ اللَّيْلِ تطْفُو فوْقَ جَلْجَالَة

هكذا نخرج من الوصف الطويل الموالي **بانطباع** متميز وخصوصية نوعية، يصعب بالفعل تحديدها بكلمات المعجم العادي. ولنقل، لضبط الأفكار، إن هذا المزيج من العذوبة والمهابة، من البساطة والأبهة يخلق جواً قُدْسياً وهذا المناخ يشكل وحدة القصيدة بأتمها. وبترجمة هذا الانطباع إلى صورة شعرية يمكن القول : الخليقةُ كلها تستكين وتغفو في اللحظة التي يوشك فيها الحب المعجز على التحقق. إن الحدث والديكور المتنافرين في حد ذاتهما يحققان وحدة الانطباع، نفس السكينة القدسية تلف الكائنات والأشياء ملغية الفوارق الموضوعية بينها، وذلك لأجل التماح للروح التي تسكُنُها بالظهور من خلالها. إن الوحدة المفقودة على المستوى المفهومي تستعاد على المستوى العاطفي، وهذا هو الأساس العميق لكل شعر، إلا أن هذه الوحدة العاطفية التي يستثيرها كل شعر ويخلو منها كل نثر، هذا المعنى المقامي الذي يشكل معنى كل شعر لا ينبغي أن يعتبر المحتوى الوحيد للشعر. هذه الوحدة العاطفية تتحقق بواسطة الإنقطاع وفيه. إن هذه الكلمات، بدون تصوير لن تتحمل إلا المعنى المفهومي والموضوعي وحده في الرسالة. إن الوحدة العاطفية هي الوجه الآخر للانقطاع المفهومي.

هل نستطيع الآن أن نميز في هذه الصورة بين مستوياتها أو درجاتها على غرار ما فعلنا بالصور السابقة ؟ هل يمكن الحديث عن درجة دنيا ودرجة قصوى في الانقطاع* ؟ يبدو أن الأمور تتحقق هنا بنفس الطريقة التي تحققت بها في الإسناد*، إن درجات الانزياح* تطابق درجات الاختلاف بين الطرفين الموصولين. وفي جميع الأحوال فإن هناك وسيلة أخرى لتمييز درجات هذه الصور، وهذه الوسيلة تسمح أيضا بمعرفة أقوى لهذه الصور. إن الاختلاف يمكن أن يتحقق في الواقع بين لفظتين لا تحظيان بنفس الأهمية في الخطاب. كأن تكون إحداهما أساسية والأخرى ثانوية، ان الانقطاع يقطع خيط الخطاب، إلا أن هذا الخيط يمكن ـ رغم اللفظ المنقطع ـ جبره ووصله بما بعده. الانقطاع يصبح إذن في هذه الحالة عنصراً غريباً في جسد يحافظ على الرغم من ذلك على وحدته، وهذا ما يتحقق في كل القصائد الرومانسية، وما بعد الرومانسية، إلى رَامْبُو ولُتْرِيَمُون وعلى سبيل المثال يسبب الوصف في انقطاع الحكاية، إلا أن هذه يستأنف السَّيْرَ بعد ذلك الوصف. إن المقطوعة الشعرية تظل خطاباً مترابط الأجزاء. وتتابع الأفكار، يظل خطاطة شفافة تحت خيوط الانقطاع. ففي سونتة لنيرْقَالْ نجد الأبيات التي تلي الجملة المحللة.

وبعدَ ذلك بُرْج من الآجُر ذُو زَوايَا حَجَرِيَّة
بنوافذَ زجاجيَّة مصبُوغةٍ بلونٍ ضاربٍ إلى الاحْمِرَار
وَ
بعْدَ ذلِكَ ظهرَتِ امْرأةٌ في نافِذَتها العُلْيَا
شَقْرَاء ذَاتُ عَينيْنِ سَوداويْنِ، فِي زَيِّها العتيق

تصف مواضيع تتصف بالجمال والتاريخية المتوقعين. إلا أن الأشياء تتغير مع رَامْبُو ففي أشعاره النثرية خاصةً، نلاحظ أن الفرق بين الموضوع الأساسي والموضوع الثانوي يتلاشى. الانقطاع يَحْصُل بين جملة وأخرى دون أن ينحلَّ خيط الخطاب.

وهذه قصيدة نثرية لرَامْبُو عنوانها **لَيْلِيٌّ عَامِّيٌّ** :

تفتح هبَّـةٌ نسيمٍ منـافـذ أُبِّرَالْـدِيـةً في الفوْاصِل تُفكّـك أعمـدةَ السُّطوح الحَمراء ـ تطمِس حُدودَ المنازل. ـ تكْسف النَّوافِذ. ـ
علَى طُولِ حقْلِ الكرُومِ، وبِالاتّكاء عَلى أحَد المَزارِيب. ـ هبطنَ صوبَ تلكَ العرَبةِ التي تدُل جيداً مَرايَاها المحدودَبةُ عَلى عصرِها، كمَا تـدُل على ذلِـك علامَاتُها الإشاريةُ المنتفخةُ وأرائكُهَا المزخرفةُ. عربـةُ الموتِ هِي فِي حُلمي، هذهِ العربةُ، المعزولةُ، مسكنُ راعي سذاجَتي، تستَديرُ على حشَائش الطريقِ العريضةِ والدارسـة. ولعِلَّـة في الجُزء العُلْويِّ لِلْمرآة جهَـة اليمِين ترقصُ وجوهٌ شاحِبَة بُدُورِيَّةٌ، أوراقٌ ونهودٌ. ـ تغمرُ الصورةَ خضرةٌ وزرقةٌ فَاقِعَتانِ.
من هُنَا سيُصفرّ علَى العاصِفة وعلى مُدن مثل سَدُومْ وسُلِيمْ. وعلَى الحيَوانـاتِ الكـاسِرَة وعلَى الجيُوشِ (فهل سيُجيب سـائقُ العربَـةِ وحيوانـاتُ الأحـلامِ من داخِـلِ الغـابَـاتِ الأشـدّ كثـافـةً لأجـلِ أنْ أغـوصَ إلى العيْنَينِ فِي مَنـابـعِ الحرِيرِ ؟).

وأن نُرسِلَ، ونحن نتلقَّى صفعـاتِ الميَـاهِ المُصْطَفِقَـةِ والمشروبـاتِ المنسكبَـةِ لكَيْ نُحيطَ بنُباحِ الكِلاب.
ـ تُشتّت هبةُ نسِيم حدودَ البيْت.

إننـا لا نستطيـع أن نميـز، في مثـل هـذا النص، الفكرة الطفيليـة من الفكرة الرئيسية ولا أن نعيدَ الخطاب إلى سببيته بحذف أو نقل ما لا يندرج فيه. وكذلـك يتعـذر تلخيص هـذا الخطـاب في ذلـك **النص الصغير** الـذي كـان يتحـدث عنـه ڤـاليرِي. والعنوان نفسـه **لُيلِيٌّ عـامِيٌّ** لا يعبر عن الموضوع العـام لهـذا النص. ولا يمكن في الواقع وضع عنوان لهذه المقطوعة لأنها تفتقر إلى موضوع يمكن تعيينـه

والإشارة إليه. يتخطى هذا النص حدود الخطاب المتماسك بسبب ما يعترضه من أشياء متنافرة وأشياء مختلفة. لقد قلنا سابقاً بإن فعلاً واحداً للفكر لا يمكن أن يغطي ألفاظا متنافرة كلية. وذلك على الأقل عندما يتعلق الأمر بالفكر العادي. إن تباين الموضوعات الذي يميز هذه المقطوعة الشعرية يذكرنا بعالم الأحلام. وفكر الأحلام المفتقر إلى التماسك الداخلي كان يشكل المظهر الأكثر إثارة للانتباه. ومن المعروف أن السريالية قد تبنت هذا التشبيه. إن الشعر والأحلام والهذيان تتقاسم جميعا هذه الصفة السلبية المشتركة. والكتابة العفوية التي وجدت فيها السريالية ذاتها الإبداعية الرئيسية في الشعر ليست أكثر من تكسير الفكر لنفسه بشكل متواصل.

وفي جميع الأحوال، سواء في الإسناد* أم في الوصل* فإن السريالية تجد نوعاً من الوحدة المتسامية في المستوى المتعالي على الواقع. إن بروتُون يُسْلم القياد لهذه **الصدفة الموضوعية**، أي لمبدإ فوق الطبيعة، لكي تعلل التلاقي بين الوقائع الاعتباطية في الصورة الشعرية التي تفرزها الكتابة العفوية. والمعروفُ أيضاً أن السريالية التجأت إلى اللاشعور النفسي ملتمسة الحافز المطلوب بواسطة نوع من التأرجح بين تحديد نفسي أدنَى وتحديدٍ ميتافيزيقي أعلى. ونحن لا نستطيع أن نرفض مثل هذا التأويل. ولنؤكد، بالقطع : إن الشعر شأنه شأن النثر خطاب يوجهه المؤلف إلى القارئ. لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل. ولكي يكون الشعر شعراً ينبغي أن يكون مفهوما من طرف ذلك الذي يوجه إليه. إن الشعرنة عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين : الانزياح* ونفيه*. تكسير البنية وإعادة التبنين. ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثورُ عليها، وذلك كله في وعي القارئ.

هذه العملية المتأرجحة بين الذهاب والإياب من المعنى إلى فقدان المعنى ثم من فقدان المعنى إلى المعنى تشكل الأداة المشتركة لأكبر أنماط الصور الثلاثة التي درسناها. وبدون شك فإن هذا التأرجح يمنح القصيدة خصوصيتها الشعرية إذ

إن العملية لا يمكن إطلاقاً قلبها. إن وعي القارئ لا يجد بعد عودته ما تركهُ في المنطلق، لقد خضع المعنى خلال هذه الحركة لتغير حميم. إن الشكل لم يعد هو نفسه، وإذا كان المفهوم من عبارة **شكل المعنى** بنية التمثيل، فإن المعنى يصبح من اهتمام معارف أخرى سيكولوجية أو فينومينلوجية، وعليها تحديد نوع وطبيعة التغيُّر. سنتناول هذه المشكلة في الخلاصة. إننا نعلم لماذا كان التفسيرُ صحيحاً وخاطئاً، إنه صحيح من زاوية مادة المعنى، وخاطئٌ عندما يحاول إعطاء المعنى في ألفاظ نثرية، وبذلك يخون التفسيرُ **شكل** المعنى المميِّز للشعر. إنه لممكن أن نقرأ ترجمة نثرية لقصيدة شعرية، إلا أن هذه الترجمة يتم نسيانُها لحظة قراءة القصيدة. لا يمكن للنصين إذن أن يتعايشا معاً في الوعي. إن للشعر طبيعة مَلَكِيَّةً : فإما أن يكون وحدَه صاحبَ السيادة وإلاَّ فإنه يتنازلُ عنها نِهائياً.

الفصل السادس

ترتيبُ الكلِمات

لم نكفّ خلال التحاليل السابقة عن الحديث عن النحو، ذلك أن كل الصور تَمّ درسُها عموماً بالعلاقة معه. إن التضمين العروضي تعارُضٌ بين الوزن والتركيب، والقافية الحقيقية ليست نحويةً، والمنافرة تقوم على أساس الوظيفة الإسنادية، والحشو يقوم على أساس الوظيفة التحديدية الخ... ومع ذلك فإننا سنتخذ مُستقرَّنا هنا بالضبط في المستوى النحوي. والبنيات المدروسة هنا لن تعتمد العناصر الصوتية أو المُعجمية للغة وإنما ستعتمد بالضبط العناصرَ النحويةَ، الصرفيةَ أو التركيبيةَ.

إن عالِم اللغة شأنه شأن الشاعر قد أدركا معاً طاقة النحو المُشَعْرِنة، وهكذا كتب ياكُبْسُون : «نادراً ما تعرف النقاد على المنابع الشعرية المستترة في البنية الصرفية والتركيبية للغة، أو باختصار على شعرِ النحو ومنتوجه الأدبي، أي نحو الشعر. كما أن علماء اللغة كادوا يهملونها نهائياً. أما الكُتّاب المبدعون، فعلى العكس من ذلك تمكنوا في الغالب من أن يستخلصوا منها فوائد جمة».[1]

(1 Essais. p. 224

وهذا الرأيُ هو رأيُ الشاعر أيضاً. فقد اعترف أَرَاغون في مقدمته لـ«عُيون إِلْزَا» : .«لقد تأثرتُ بالغ التأثر، في السن التي يُتَعلم فيها تذوقُ الشعر، بهذه الأبيات لرَامْبُو :

إلاّ أنّ أغانيَ روحيةً
ترفرفُ فِي كُلّ مكانٍ حَولَ الكِشْمِش[2]

كما هي ماثلة تحت عنوان «صَبْرٌ» في طبعة ڤَانْيِي. ويراد اليوم أن يُقرأ في طبعة محققة منشورة بـ Mercure de France تُرفْرِفُ بينَ الكِشْمِشِ وبدون شك فهذا هو الصواب. أما بالنسبة إلي، فلا أستطيع أن أقطع نفس الطريق التي سبق لِي اجتيازُها. وسأظل ما دمت حيا أقرأ : **تُرفرف فِي كُل مكانٍ.** التي أصر على اعتبارها مصدر جمال، وإن كان يمكن أن يقال إنها خاطئة.

ويضيف الشاعر هذا التفسير : «لا يتحققُ الشعر إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة. وهذا يفترضُ تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب». صفحة 14.

لقد حاولنا أن نُبين خلالَ التحاليل السابقة كيف أن الشعر يكسرُ بطريقته الخاصة **قوانين الخطاب.** وسنحاول الآن بيان ما يحصل مع قواعد النحو.

إن الشعر يمتاز أيضا هنا، بانزياحٍ مستمر عن معايير النثر، ويمكن بدْءاً تعيين حدود هذا الانزياح. عموما أبدى الشعر الفرنسي احتراماً لقواعد النحو. وانحرافاته تبقى دائما خجولة. وذلك على الأقل حتى مَلاَرْمِي الذي يظهر أنه كان يبحث في الانزياح النحويّ عن دعامة أساسية لكتابته الشعرية. ولنتذكر الصيغة : **أنا مُرَكّبٌ.** وفعلاً فبسبب الابتعاد عن التركيب تستعصي مثل هذه القصائد عن

2) الكشمش : ضرب من العنب.

الفهم. وعلى سبيل المثال قصيدة **قبرُ شارلْ بُودْلِير** التي نقتطع منها هذا المقطع :

أَيَّةُ أَوْراقٍ يَابِسَةٍ فِي الحَواضِر دُون مسَاء
نُذريٌ سَيُمكن أن يبارك كما يُعيد الجُلوس
اتكاءً إلى رخامةِ دون جدوى بودلير[3]

فمن الوظائف الأساسية للنحو تعيين الكلمة التي تتعلق بأخرى ضمن السلسلة الخطية للرسالة. اعترف الشراح بعدم قدرتهم على الجزم في هذا المقام.

مثل هذه الفوضى التركيبية تبقى مع ذلك قليلة جدا في الشعر الفرنسي، فالسورياليون أنفسهم الذين تحرروا كثيرا من القيود المنطقية يظلون في الغالب خاضعين لمتطلبات النحو.

وإليكم هذا المثال لأَنْدْري بُرُتُون الذي يستشهد به النحاة كحجة على شمول علمهم.

«هذا اليوم المطير كعديد من الأيام الأخرى حيث كنت وحيداً أحرس القطيع من وراء النوافذ على حافة الهاوية التي ارتمى فوقها جسر من الدموع، أتأمل يدي التي هي أقنعة على الوجوه وذئاب تنعم بإحساساتي المطروزة».

هذا النص الذي يبدو أنه يتحدى أيَّ منطق يظل، مع ذلك، من وجهة نظر نحوية بعيداً عن الشبهة. يبدو أن الشعراء الفرنسيين قد استجابوا في عمومهم لتعليمات هيكو : **لنسالم النحو**، وأسبابُ هذا ومفهومه.

3) ليس بوسع الترجمة هنا الاحتفاظ بالبنية التركيبية للنص الأصلي الذي هو :
Quel feuillage seché dans les cités sans soir
Votif pourra bénir comme il se rasseoir
Contre le marbre vainement de Baudelaire

إن النحو هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة فبمجرد ما يتحقق الانزياح، بدرجة معينة، عن قواعد ترتيب وتطابق الكلمات تذوبُ الجملة وتتلاشى قابلية الفهم. ويعطي يَاكُوبْسُون مثالاً رائعاً لذلك ويتمثل في الجملة الآتية التي سبقت الإشارة إليها :

«إنَّ الأفكارَ الخضْراءَ العدِيمة اللّونِ تَنامُ بِعنفٍ».

ويعلق ياكُوبْسُون : فلنُفكِّك هذه الجملة : إننا نستخلص منها مسنداً إليه في صيغة الجمع، **الأفكار**، ونُخبّر بأن له فاعلية مًّا، **تنام**؛ وكل واحدة من اللفظتين ذات صفة معينة، فالأفكار **عديمة اللون و النوم عنيف**.[4]

وهكذا فهذه الجملة، حتى وإن كانت غير معقولة، فإنها تظل جملة، وهي بذلك تحتفظ من المعنى بالطبقة الأولى منه، وهذا حصل بفضل احترام قواعد النحو. وعكس هذا فلو تم خرق هذه القواعد كما هو حاصل في هذه المتوالية : «خضراء بعنف عديمة اللون الأفكار نام» لوجدنا أنفسنا ليس أمام جملة، وإنما أمام مجرد صف من الكلمات، «حيث مجردُ نغمةِ الجملة تجمعُ كلمات متحدة»، كما قال ياكُبْسُون.

إن عبارة «كلمات متحررة» تصف جيدا أشكالا معينة من الشعر[5] المعاصر حيث تبدو الكلمات فاقدة كل علامات الارتباط التركيبي. إن غياب الفعل خاصة يجرد الصرح اللغوي من الأساس الذي يدعمهُ. إن الكلمات تتتابع دون أن نعرف العلاقة الرابطة بينها.

صحيح أن مجرد توالي الكلمات قد يوحي بالروابط التركيبية الخاصة. فليس صعباً إعادة إنشاء جملة انطلاقا من المتوالية الآتية :

القطُّ الكنَارِي الأسْود يَأكُل.

4) Essais. p. 204

5) Essais. p. 206

وإذا كنا نجد، بالإضافة إلى ذلك، الروابط المعجمية منافرةً أي إذا كان الشاعر يراكم في نفس الآن الانزياح المنطقي واللانحوية حينئذ تصبح قابلية الفهم بالنسبة للقارئ المتوسط على الأقل ـ منعدمة. وهذه حالة أبيات ريفِرْدِي الآتية :

التقهقرُ وجَلَبةُ الخطْو
يومَ احتِفالٍ
العينُ السوداءُ
الرأسُ
الاسمَ البربريُّ للمؤلُودِ

وماذا يمكن أن نقولَ عن قصيدة **المجازفة** التي تتخلى عن الدليل التركيبي الأساسي، أي مُورْفِيم التقارب ؟

إن الشارح الذكي وحده يستطيع أن يمكننا من معنى مثل هذه القصائد، ولكن الجمهور لا يتكون من أمثال هؤلاء الشراح.

هناك درجة انزياح حرجة ـ مختلفة بدون شك من قارئ إلى آخر ولكننا نستطيع اعتمادا على الإحصاء تعيين قيمته المتوسطة ـ إذ بتجاوزها تكف القصيدة عن إنجاز وظيفتها باعتبارها لغة دالة، وربما كان الطلاق الحاصل بين الشعر المعاصر والجمهور حاصلاً بسبب تجاوز الشعر بسهولة لهذه العتبة. ذلك الطلاق الذي يشكو منه الشعراء الشباب المعاصرون.

ومع ذلك فإن الانزياح النحوي ـ باستثناء قصائد معينة لمَلاَرْمِي في العينة التي تم اختيارها ـ يقف دون الدرجة الحرجة. اللانحوية تظل هناك محدودة. وليس الأمر أقل واقعية. فالحقيقة أن مهمة صياغة نحو خاص بالشعر تفرض نفسها. وخلاف ما قد يتصور فإن إنجاز هذه المهمة لا يدخل في دائرة اهتمامنا. ما نقصد إليه ـ فلنكرر ذلك ـ هو صياغة فرضية عامة صالحة لكل مستويات اللغة. ولأجل إثبات انطباقها بالفعل على المستوى النحوي يكفي تطبيقها على نمط واحد من

الانزياح. لقد اخترنا لهذه الغاية القلبَ[6] أو الانزياحَ عن القاعدة التي تمس ترتيبَ الكلمات. ولهذه الصورة مِيزة : إن كلَّ الشعراء يستعملونها بكثرة تسمح بتناولها إحصائياً.

إننا نعرف بأن العلاقة بين الألفاظ ـ خلافا لما يحصل في اللغات الإعرابية اللاتنية ـ تعينها مواقعها الخاصة أكثر مما تُعينُها حركتها الإعرابية. إن نظام الكلمات يستجيب في الفرنسية لقاعدة يسميها بَالِي. «المتوالية النامية» تُنزل المحدَّد قبل المحدِّد والمسند إليه قبل الفعل، والفعل قبل الفضلة [المكملة] الخ... وأي انحراف عن هذه القاعدة يسمى القَلْبَ. وغرضُنا هو دراسته من خلال مثالنا المفضل أي النعت.

تعتبرُ رتبةُ أو مكانُ النعت من المسائل التي كثُر بشأنها الأخذ والرد، ويمكن عموما التمييز بين أربع حالات :

1) الصفات المستعملة عادة بعد الموصوف (صفات العلاقة واللون... الخ) إذ يقال : الانتخابات البلدية ولا يقال : البلدية الانتخابات يقال : الكلب الأسود ولا يقال : الأسود الكلب.

2) الصفات المستغملة عادة قبل الموصوف، وهي قليلة، ويمكن بسهولة تقديم لائحة محددة عنها مثل : جميل، كبير، شيخ، طويل الخ... يقال :
un beau tableau ولا يقال : un tableau beau

3) الصفات التي تستعمل قبلَ وبعدَ الموصوف، مع الاحتفاظ بنفس القيمة مثل un accident terrible, un terrible accident

4) الصفات المستعملة قبل وبعد الموصوف بقيمتين :

un sale gosse. un enfant sale

6) أي التقديم والتأخير.

الجدول X

النعوت المقلوبة

المؤلفون	العدد	المجموع	المتوسط
بِرْتلُو	2		
بّاسْتُور	3	6	٪ 2
كـ.بِرْنارْ	1		
كُورْنِي	62		
رَاسِينْ	60	167	٪ 54,3
مُولْيِير	45		
لاَمَرْتِين	42		
هِيكَو	32	101	٪ 33,3
ڤِينْيِي	26		
رَامْبُو	30		
ڤِيرْلِين	35	103	٪ 34
مَلاَرْمِي	26		

وفي جميع الأحوال، فإذا كنا نريد اعتبار الأشياء في عموميتها فيبقى ممكناً التأكيد أنه باستثناء عدد قليل، وثابت من الصفات المستعملة دائما قبل الموصوف، فإن الفرنسية تنزع إلى استعمال الصفة بعد الموصوف. وهذا يحصل فعلا إذا اتخذنا مرجعنا - كما ينبغي أن نفعل حسب رأينا - من النثر العلمي باعتباره معيارا للسان. ويكفي لأجل الاقتناع بهذا اللجوءً إلى الإحصاء. وباستثناء الصفات المستعملة دائماً قبلَ الموصوف من السجل السابق، نلاحظ أن قلب النعت لا يتجاوز 2 ٪ في اللغة العلمية (انظر الجدول X). من حقنا إذن أن نستخلص بأن النعت في الفرنسية يستعمل عادة بعد الاسم وبأن استعماله قبل الاسم يمثل انزياحاً، أي واقعة أسلوبية. ولكن إذا وجهنا نظرنا صوب اللغة الشعرية، فسنجد القلب يتحقق بنسبة أعلى. هذه الصورة إذن صفةٌ تميز الشعر. إن الشعر سواء في المستوى النحوي أو في المستويات الأخرى يتشكل بالانزياح المستمر عن اللغة الشائعة.

ومع ذلك فإن هذا الجدول يتمثل فيه شيء مخصوص. إن تواتر الانزياح يتقلص من الكلاسيكيين إلى المحدثين، مع أنه إلى الآن كنا نثبت الزيادة. فهل يضع هذا الأمر فرضيتنا المتعلقة بتطور الشعر الفرنسي موضع الخطأ ؟

ينبغي لأجل تأويل هذه النتائج أخذ عاملين بعين الاعتبار :

الأولُ طبيعته تاريخية. إن التقديم كان أكثر شيوعاً في القرن السابع عشر بالمقارنة مع العصور الحديثة، وهذا ما يؤكده أ. بْلاَنْكِنْبِرْكَ : «إذا كانت الحرية التي تخولها اللغة الفرنسية بشأن استعمال الصفة حريةٌ ضيقة وغير حقيقية، فقد كانت هذه الحرية في لحظة معينة من تطور اللغة الفرنسية أكبر مما هو حاصل في العصر الحاضر. وهذا يعني أن التزامَ ترتيب معين للجملة كان حاصلا في القديم أكثر مما هو حاصل اليوم : bonnet blanc ou blanc bonnet»[7]

7) L'ordre des mots en français moderne, Copenhague. 1928 T. II. p. 40.

الجدول X_1
النعوت غير التقييمية المقلوبة

المؤلفون	العدد	المجموع	المعدل
بِرْتِلُو	0		
بَّاسْتُور	0	0	٪ 0
كـ.بِرْنَار	0		
كُورْنِي	6		
رَاسِين	8	19	٪ 11,5
مُولْيير	5		
لاَمَرْتِين	19		
هِيكَو	18	53	٪ 52,4
ڤِينْيِي	16		
رَامْبُو	17		
ڤِيرْلِين	15	51	49,5
مَلاَرْمِي	19		

إن الفوارق بين الأصناف الثلاثة الأولى أكبر بشكل يغني عن الرقابة الإحصائية، أما الفارق بين الرومانسيين والرمزيين فإنه غير دال (N.R = 0,16).

والعـامل الثـاني أكثر أهميـة، إنـه يُظهر لنـا الارتبـاط الوثيـق المـوجـود بين التركيب والـدلالـة. ان النـزعـة إلى تـأخير الصفـة شيء طبيعي في الفرنسيـة كمـا ذكرنا، ولكنها تختلف قوة وضعفا بحسب معنى الصفة. وهـذا مـا يعبر عنـه المؤلف السابق بقوله : «بقدر ما يقترب معنى الصفة من معنى جيـد ـ رديء، كبير ـ صغير (النوعية، العدد، الدرجة) بقدر ما يكون التقديم شـائعـا وعـاديـا، وبقـدر مـا يبتعـد معنى الصفـة عن هـذه المعـاني فـإن التقـديم يصبح قليلاً ونـادراً، ويصبح المفعول الأسلـوبي المتحقـق كبيراً على الرغم من الحَرَجِ الـذي يحيـط بهـذا.[8] وبهــذا فلن يكون هناك تكسيرٌ للمعيـار إلا إذا كـان التقـديم يمس صفـة لا يكون معنـاهـا لا كميا ولا نوعيا. وبالنسبة للباقي فإن القلب لا يشكل إلا انزياحاً ضعيفاً ولهـذا فمن الأهمية بمكان أن نخضع للإحصاء هذا النمط من الصفات وحـدهـا، والتي سنسميهـا صفات غير تقويمية.

بـدءاً يمكن التثبت من قـاعـدة بْلاَنْكِنْبِرْكَ القـائمـة على النثر العلمي. إن النتائج بليغةٌ، إذ لا نجد أية صفة مقدمة عند العلماء الثلاثة. وبعض التقديمـات من النمـط التقـويمي مثـل : «utiles enseignements» (كـ.بِرْنَـار) أو «innombrables essais» (بَّاسْتُّور).

على العكس من هذا يصبح قلب الصفـات غير التقويميـة في الشعر مستعملا عند الجميع. والأكثر من هـذا ـ وهـذا شيء أسـاسي في نظرنـا ـ أنهـا تتزايـد بصورة بـارزة من الكلاسيكيين إلى المحـدثين (انظر الجـدول X_1). وهـذا التنـامي يصبـح أقوى إذا اقتصرنا على علاقة الصفات غير التقويميـة بعـدد النعوت المقلوبـة، وبهـذا الحسـاب، فـإن المتوسـط يتزايـد من 11,5 ٪ عنـد الكلاسيكيين إلى 52,4 ٪ عنـد الرومانسيين، أي أن الزيادة تتحقق بنسبة تتراوح بين 1 و 5 تقريبـاً، وبهـذا نعود لكي نعثر على القانون المعهود للتطور.[9]

8) Ibid, p. 100

9) أي التحول.

إن الكـلاسيكيين يستعملـون القلب بكثرة، ولكن الأمر يتعلـق في الأغلب بمجالات الصفات ذات المعنى التقويمي، مثل :

Haute vertu – mortels affronts (Corneille)
Heureux climats – odieux amour (Racine)

وعلى العكس من هذا ما نجده عند المحدثين إذ إن ما يزيد على نصف حـلات القلب تمس الصفات غير التقـويميـة أي الكلمـات التي لا تقلب أبـدأ في النثر، مثل :

oblique allée – rouges tabliers (Hugo)
Transparents glaciers – bizarre fleur (Mallarmé)

صحيح أننـا لا نلاحـظ هنـا التنـامي المعهود بين الرومـانسيين والرمـزيين. أمـا الفارق بين المعدلات فإنه غير دال إحصائيا والنتائج متساويـة، ولقـد التقينـا بنفس الواقعة عنـد تعرضنـا للقـافيـة، وهنـا يمكن أن نلجـأ إلى نفس التفسير. وينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار أثر ضرورات العروض على ترتيب الكلمات.

إن الشاعر، وهو يخضع للقـافيـة والوزن، لا يرتب الكلمـات وفق رغبتـه. من زاوية أخرى نشير إلى ممارسة يظهر أنها تخص الرمزيين وهي تأخير الصفات التي تقدَّم عادة، وذلك مثل ناعم doux وجميل beau. الخ... مثال ذلك :

Ô le bruit doux de la pluie (Verlaine) — آه، يَاصَخبَ الأمطارِ الناعمْ
Victorieusement fui le suicide beau (Mallarmé) — مظفراً يفر الانتحارُ الجميلُ

ليس قلب النعت إلا مثـالا واحـداً على الانزيـاح النحوي. وهـو انـزيـاح غير مثير، إذ على الرغم من أن بعض الصفات تقدم عـادة فـإن تقـديم الصفـات الأخرى،

التي تؤخر في العادة، لايبدو لنا شاذاً. وقد يكون مهماً دراسة الصُّور النحوية الأخرى وإدراك ما إذا كانت قد تطورت تاريخيا في نفس الاتجاه، أما بالنسبة إلينا، فيكفينا إثبات اتفاق هذه التحاليل الأخيرة مع المستويين الآخرين. لنرَ بعدَ أن اثبتنا مشابهةَ الوقائع، ما إذا كان التشابه يجد له امتداداً فيما يتعلق ببنيتها. وفوق ذلك، وحسب ما سنرى، فإن البنية ما تزال هي نفسها.

إن الصورة النحوية، شأنها شأن الصور الصوتية والمعجمية، تفْصِل بين العوامل المَبنية، التي يجمعها النثر.

ماهي الصفة ؟

إن الأنحاءَ المدرسيةَ تُعرّفُها عموماً باعتبارها كلمة تشير إلى حالةٍ أو كيفيةٍ. وذلك مقابل الاسم الذي يشير إلى كائن أو شيء. وهذا تعريف دلالي. ومن وجهة نظر نحوية، فإن الصفة تتميز عن الاسم بعاملين أساسيين.

1 ـ أن الاسم هو المتحكِّم بينما الصفة هي المحكومة، أو الخاضعة، أي أنها تستقي الجنسَ والعددَ من الاسمِ الذي تتعلقُ به، وليس من نفسها.

2 ـ أن الاسم يتطلب محدِّدات مميزة (أو «صحناً» كما يقول دَامُوريتْ وبِّيشُو) وأهم هذه المحددات هي الأداة (التعريف والتنكير).

وهذا العامل الثاني أساسي إذ إن حضور الأداة يكفي لجعل الصفة اسماً : الجميل والأبيض الخ... وعلى العكس فإن غيابه يكفي لجعل الاسم صفة مثل une robe citron، وهذا المثال الأخير بالغ الأهمية. نحن أمام اسمين متلاحمين يكسب أحدهما قيمةَ الصفةِ.

ما هو الاسم الذي يَكتسب هذه الصفة من بين الاثنين ؟ إنه ذلك الذي يحتل الرتبة الثانية. أي citron، وعلى العكس فإن Robe التي تحتل الرتبة الأولى بعدَ الأداة مباشرة تحتفظُ بهَويتها كاسم. من هنا تظهر أهمية الدور المحدد لعامل الرتبة. صحيح أن تحويل فئة Citron ليس إلا جزئياً إذ إن citron لا يطابق الاسم لا من حيث الجنس ولا من حيث العدد. إن العاملَين النحويين المعتمدين لأجل

التعرف على الصفة، وهما التعلق (التبعية) والرتبة يتعارضان. والنتيجة هي تحويل جزئي للاسم ويمكن العثور في حالات أخرى على نفس العملية مع قلب الصفة. ففي عبارة les blonds cheveux، نجد العاملين يعملان في اتجاهين متعاكسين، فلأن الصفة ترتبط بـ Cheveux فإنها تظل تابعةً، ولكن لاحتلالها الرتبة الأولى مباشرة بعد الأداة اكتسبت الاسمية.. والنتيجة هي أن الصفة قد اكتسبت جزئياً الاسمية. إننا أمام لفظة هجينة فقدت شخصيتها النحوية. وفي نفس الآن، فإن الفارق بين الفئتين المتكاملتين : الاسمُ من جهة، والصفة من جهة أخرى، قد تقلص. إن هناك نزوعاً نحو عدمِ تمايزِ الألفاظ التي تشكل المركَّب، ونحن نجد هنا عملية نجدها في كل مكان، هناك نفي التمايز عن الأجزاء المكونة للرسالة، إضعافٌ لبنيات يعمل الخطابُ العادي على الربط بينها بقوة اعتماداً على فعل يضطلع به عاملان أو أكثر. يبدو إذن في النهاية أن الفصل، بين العوامل التي ترتبط عادة فيما بينها، يكوّن الأداة اللغوية العامة في الشعر على جميع مستوياته.

إن للقلب مردوداً هزيلاً إذا ما قورن بغيره من الصور وذلك عائد إلى أن الرتبة في الفرنسية ليست هي نفسها بالنسبة لجميع الصفات. عندما نشاهد صفة قدام الاسم، فإننا نتعرف على ترتيب ليس شاذاً بالنسبة لألفاظ أخرى من نفس الفئة، ولهذا نضيف بأن التأخير ليس ضروريا إلا في الفرنسية المعاصرة. غير أن قراء القصائد يجدون في الغالب غذاءهم في الأدب الكلاسيكي وبهذا فقد تعودوا على الترتيبِ العكسي. والشذوذ صارخٌ في لغة الخطاب اليومي، ولهذا نندهش عندما نسمع في المطعم من يطلب كأساً من الأحمر الخمر un verre de rouge vin إلا أن المنظور سيكونُ مختلفاً عندما يكون الأمر متعلقاً بالأدب. فالمعيار لا يعود هو اللغة التي تعودنا على سماعها، ولكنها اللغة التي تعودنا على قراءتها.

إن مفهوم الانزياح مفهوم معقد ومتغير لا نستطيع استعماله دون احتياط، ولهذا كنا دائما نعمل بدءاً لأجل إقامةِ المعيار على قاعدةٍ إيجابية فنطلب من اللغة التي يكتبها العلماء أن تكون مرجعاً لنا.

ينبغي، لأجل أن ينتج القلبُ كامل أثره، أن نعطيه ذلك الاتساع الـذي تشير إليه البلاغة باسم **الاعتراض**(10)، فإذا قارنا شطرا مثل :

أ- تحتَ جِسْرِ ميرابُو يتدفقُ السِّين

بآخر حيث ترتب الكلمات بالشكل العادي : المُسند إليه، الفعل، المكمل :

ب- السين يتدفق تحت جسر ميرابو.

استطعنا حينئذ قياس تأثير هذه الأداة. صحيح أننا قد غيرنا الوزن والإيقـاع، ولكن لن يستطيع أحـدٌ أن ينكر بـأن القلب يلعب دوراً أسـاسيـاً في تكـوين بيت شعري يُعتبر من أشهر الأبيات في الشعر الفرنسي.

إن هذا هو المكان الـذي ينبغي أن نلح فيـه على الطبيعـة الشكليـة للصورة. يمكن أن نلاحظ بصدد نفس البيت الشعري بأن الصياغتين لا تملكان نفس الدلالة. إذا كنا نفهم من هذا سلسلة الأحداث النفسية التي تتضمنها الرسـالـة. إن الصيغـة **(أ)** تقدم لنا الجسر قبل النهر، أما الصيغة **(ب)** فتقـدم النهر. هـذا صحيح. ولكن يمكن أن نتساءل في هذه الحالة لماذا كان الترتيب التالي : الجسر ـ النهر، أكثر شاعريـة من الترتيب المعكوس. تجيب الأسلوبيـة عمومـاً على هـذا السـؤال بـالاعتمـاد على الحقيقـة السيكـولـوجيـة لهـذا الترتيب المقلـوب. إن الترتيب المقلـوب يمكننـا من المحتويات الذهنية في الترتيب الـذي تنتج فيـه. و**الاعتراض** كـان معروفـاً عنـد البلاغيين كشكلٍ تعبيري يخص الشوق.

تكفي المـلاحظـة، لكي نقتنـع بـأن هـذا التفسير ليس صـائبـاً. إن التـأثير الأسلوبي يتلاشى حيث يكون الترتيب ـ أي ترتيب ـ عاديـا. ففي الإنجليزيـة مثلا تقدم الصفة في الاستعمـال الشـائع، وبهـذا فهي لا تترك أي أثر أسلوبي. وحتى في الفرنسية لا وجود لأثر مقرون بـالتقـديم العـادي : فعبـارة un jeune homme ليست واقعة أسلوبية. إن الأثر الأدبي لا يتحقق إلا عند تقديم الصفة على الاسم، في حين أنهـا تتـأخر في الاستعمـال العـادي، وذلـك للسبب الـذي ذكرنـاه : فـالموقـع الأول

(10) hyperbaton. وهو الفصل بين كلمتين في جملة ما بكلام معترض بينهما.

يحتلُّه في الفرنسية عادة الاسم. ولهذا فكل لفظة تحتل هذا المحل تكتسي، عفويا، في وعي المتكلم قيمة اسمية. وبهذا تصبح البنية المحدِّدُ - المحدَّد واهية وتصبح حظوظ الفهم ضئيلة. فالقلب يعمل، إذن، بنفس الطريقة التي يعمل بها التجنيس أو القافية : انهما يعملان معاً في اتجاه خلط الوحدات المكونة للجملة. هكذا يتضح كيف أن صوراً مختلفة من حيث المادة أي من حيث العناصر المستخدمة تبرز متماثلة من الناحية البنيوية، إذ يربط بين هذه العناصر علاقة من نفس النمط.

وبشكل عام فإن المحسنات الشعرية في مجموعها، ومهما كان المستوى الذي تتحقق فيه، تكشف عن بنيات متناغمة. الواقع أننا قد وقفنا في كل الحالات على نفس التفكيك للعوامل المُبَنْيِنَة، ذلك التفكيك الذي يؤدي إلى غاية واحدة هي تكسير بنية الرسالة. إن كل المقومات التي يستخدمها الشاعر تكشف عن نفس السلبية، ونفس الوظيفة المعتّمة للخطاب.

ليست هذه السلبيةُ، هنا أو هناك، إلا موقّتةً، إنها تمثل الوجه الآخر للإيجابية التي سنحاول تحديد طبيعتها في آخر التحليل، إن الصفة التي تُقدَّم على سبيل التجوز تكتسي بهذا قيمة الدلالة على الجنس. أما النعت فإنه مميز. وحين يوضع بعد الاسم يفقد تلك الوظيفة : إذ لايحدد نوعاً ضمن الجنس إنما يحدد الجنس عينه. وهذا ما يؤكده بِيير كَيرُو : «إن للصفة في موقعها العادي، قيمة تعيين النوع وتحديد الفرد المقصود، في حين أنها عندما تقدَّم تكتسي قيمة تعيين الجنس وتُحدد الفئة المعجمية المستخدمة للتسمية».[11] ويقدم كَيرُو المثال الآتي : «un homme grand» هوَ شخص كبير، في حين أن un grand homme هو «شخص تَعْظُم فيه الإنسانية»، ومع ذلك فإن المؤلف لا يوضح الشيء الأساسي في نظرنا وهو كيف أن قيمةَ الجنسِ المُسندة إلى الصفة بفضل موقعها تتواجه مع

11) Syntaxe du français. p. III

معناها. فإذا كانت كلمة blonds في عبارة blonds cheveux تعين الجنس وليس النوع، فيجب أن نسلّم بأن الشَّعر أشقر في كل الأحوال، الشيء الذي يتعارض مع التجربة. فالشعورُ الشقراءُ لا تمثل إلا نوعا ضمن الجنس. فهل هناك تعارض بين القيمتين ـ النوعية والجنسية ـ المسندتين في نفس الآن إلى الصفة.

يمكن حل هذا التناقض إذا تغير معنى الصفة. إن الفصل الآتي سيحاول إلقاء الضوء على الشكل الذي يتم فيه هذا التغيُّر. حينئذ سنرى أن تغيُّر المعنى الذي ينفي الانزياح يمثل الغاية التي يسعى إليها هذا الانزياح. ان كل الصور، وفي أي مستوى تتحقق وتتم في الاستعارة، إن القلبَ والمنافرةَ والقافيةَ هي مجرد لحظة أولى ضمن ميكانيزم تُشكل فيه الاستعارة اللحظة الثانية. لقد درسنا على طول هذا البحث اللحظة الأولى فقط ولهذا السبب كانت اللغة الشعرية تتراءى لنا بأنها سلبية. إلا أن تلك السلبية هي مجرد انعطاف لازم يتمكن الشعر عبره من دلالته المتميزة. وقبل الخاتمة نتقدم بملاحظة. لقد أَلْزَمَتْنَا خلال هذه الدراسة ضرورات التحليل، بدراسة كل صورة منفردة ولحسابها الخاص. ومع ذلك فإن مختلف الصور يمكن أن تشتغل في نفس النقطة من الخطاب وتضاعف أثرها. إليكم مثالاً على مراكمة ثلاث صور على ثلاثِ كلماتٍ.

إننا نعثر في المركب un frais parfum

1 ـ تقديم frais التي تتأخر في الاستعمال الشائع

2 ـ المنافرة من نوع تجاوب الحواس

3 ـ التجنيس œfr / frœ = 6 فونيمات على 9

فبواسطة التقاء مجموعة من الصور المتوافقة دفعة واحدة تَمَّ خرق اللغة، والتحليل الأدبي للقصيدة ـ باعتبارها كذلك ـ ليس شيئا آخر غير الكشف عن ميكانيزمات هذا الخرق.

الفصل السابع

الـوظـيفـة الشـعـريـة

إن الفرضيةَ التي دافعنا عنها خلال تحاليلنا يمكن تلخيصها في نقطتين اثنتين.

1 ـ طبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية أي شكلية. إنه لا يكْمُن في المادة الصوتية ولا في المادة الإيديولوجية، بل يكْمُن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعرُ بين الدالّ والمدْلول، من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى.

2 ـ يتسم هذا النمط الخاص من العلاقات بالسلبية. إذ إن كل واحدٍ من المُقوِّمات والصور التي تتكون منها اللغة الشعرية والمخصوصة بتميزها، هو طريقة ـ تتنوع بتنوع المستويات ـ لخرق قانون اللغة العادية.

لقد حاولنا فحص هذه النقطة الثانية بالاعتماد على الإحصاء، وذلك بالمقارنة الإحصائية بين الشعر والنثر من جهة، وبين شِعْرٍ وشِعْرٍ عبر ثلاث لحظات من تاريخه من جهة أخرى.

إن برهاناً من هذا النمط لا يمر دون أن يثير اعتراضين يمكن تلخيصهما في عبارة واحدة، وهي أن الوُرُود المتواتر للانزياح في القصيدة لا يؤكد بأنه يمثل الشرط الضروري والكافي للواقعة الشعرية. ينبغي، لأجل إثبات أنه ضروري، أن

نبين أنه لا يوجد شعر يخلو من الانزياح، وينبغي لأجل أن نثبت بأنه كـاف، أن نبين أنه لا وجود لانزياح خارج الشعر.

لا يمكننا أن نجيب على الاعتراض الأول بطريقة مُرضية تماماً. إن هذا يتطلب وجودَ شعرية ناجزة. في حين أننا ما نزال بعيدين عن ذلك. فنحن لم ندرس إلا عينة صغيرة من الصور هي، بدون شك، أهم الصور المعهودة وأبعدها انتشاراً. ولكنها مع ذلك لا تمثل إلا جزءاً من الصور الممكنة. كما يمكن لأي شخص أن ينتج نصوصاً مجردة من أية صورة مما تناولناه بالدراسة، نصوصاً بدون **وزن ولا قافية ولا منافرة، ولا حشو ولا قلب**، ومع ذلك تكون تلك النصوص شعرية بالفعل. إلا أن مثل هذه الحجج لن تكون مقنعة إلا إذا استنفدنا مخزون الإمكانيات البلاغية المتوفرة للشعر. ولنتذكر مع ذلك أن البلاغة القديمة ميزت أكثر من مائتين من الصور المختلفة دون أن تكون بذلك قد أنهت التحليل. وقد استخرجنا بدورنا، انطلاقاً من بنيات مزدوجة، صوراً لم تكن البلاغة قد اكتشفتها. وإذا كان مجرد ضمير ينطوي على صورة، فإن هذا ينبغي أن يجعلنا نحتاط من نصوص تظهر بَرِيئَةً.

إن تحليلنا، بعد كل الاعتبارات، اقتصر، لأسباب عملية، على مقاطع من الخطاب شديدة القِصر، اقتصر، في أغلب الحالات، على المركَّب الثنائي. على أن هذا المركَّب يندرج في الجملة، التي تندرج هي نفسها في الخطاب. وهذا يكوِّن مجموعاتٍ متمركزة كثيرة ذات قوانين معقدة التركيب، وهي إلى الآن غير معروفة جيداً. إن معرفة القانون العام المتحكم في التواصل اللغوي هي التي من شأنها أن تسمح بإنجاز الشِّعْرِيَّةِ. وفي غيبة هذه المعرفة نستطيع التحرر من هذا الاعتراض بواسطة التخمين بأن نصاً شعرياً لا يبدو، من الناحية اللغوية، منسجماً مع النثر إلا بانعدام تحليل لغوي كافٍ. وكما قال ڤاليري فإنه «لا وجود لمعنى أو فكرة ليست من إنتاج صورة ملحوظة».(1)

(1 Je disais quelquefois... Pléiade p. 644

ونضيف إلى هذا إمكان الاعتماد أحياناً على برهانٍ عكسي*، وذلك بإظهار أنه يكفي إعادة بناء القانون لكي ينتفيَ الشعرُ، مثال ذلك ما يحصل مع بيت قِرْجيل «Ibant Obscuri». إننا عندما نقول : «نفي الشعر» نحيل بذلك على إحساسنا الجمالي الشخصي. وللمترجمين، الذين فضلوا ـ بالرغم من النص الأصلي ـ إعادة النعوت إلى مكانها المنطقي، إحساس بالشعر يختلف عن إحساسنا.

□ □ □

يبقى الاعتراض الثاني، الذي لن نحاول تفنيده بل، على العكس من ذلك، نتبنّاه. ففي رأينا أنه لا يكفي، فِعلاً، خرقُ القواعد لكتابةِ قصيدة. إن الأُسلوب خطأ، ولكن ليس كل خطإٍ أُسلوباً، فقد كان شَططاً من السريالية أنها كانت تراه أحياناً كذلك. كان بْرُوتُون يقول : «لا أُخفي أن الصورة الشعرية الأقوى هي، بالنسبة إلي، تلك التي تمثل درجة قصوى من الاعْتِبَاطِ». وكانت هذه عقيدة تُمثل سنداً للكتابة الآلية باعتبارها أداة بناء الأدب. وكما هو معروف فقد لاقت هذه المدرسة بعض الخيبة، وكان ممكناً تفاقُمها لو أن هذه الآلية لم تخضع لرقابة خفية. ومن هذا القبيل فإن عبارة : «لعبة الجثة اللذيذة» تُسند إلى الصدفة، بحق، مهمةَ زحزحة القانون. إلا أن اللعبة تنتج، غالباً، بتوقفها عند هذه الحدود كلاماً غير معقول أكثر ممّا تنتج كلاماً شعرياً. إن جملة مثل «محارة السنغالِ ستأكل الخبز الثلاثي اللون» ليست شعرية إلا بقدر ما يُقَرِّرُ سلفاً خلطها بغير المعقول*. غير أنه يوجد بين الحالتين فارقٌ سبق لنا نحن أنفسنا أن أشرنا إليه. إن الجملة الشعرية والجملة غير المعقولة تمثلان نفس المنافرة، إلا أن المنافرة قابلة للنفي في الأولى، ومتعذرة النفي في الثانية. إنهما لا تتشابهان، من ناحية البِنْيَة، إلا سلباً، أي بقدر ما تخرقان القانون. ومع هذا فنحن لا نكون هنا إلا أمام اللحظة الأولى لميكانيزم كامل. فالجملة غير المعقولة تفتقر إلى اللحظة الثانية. الفارق يكمن هنا، وهذا

فـارق مهم. الانـزيـاحُ في الشعر خطـأ متعمَّـد يُستهـدفُ من ورائـه الـوقـوفُ على تصحيحه الخاص.

يمكن تحليل ميكانيزم صناعة ما هو شعريٌّ، إلى زمنين.

1 - عرض الانزياح

2 - نفي الانزياح

إن الأول وحـدّه هـو السلبي. فـإذا كرسنـا لـه تحليلنـا ـ مـع كـونـه الشرط الضروري للثاني ـ فلأنه ما يزال إلى الآن عرضة للإهمـال من طرف المختصين. ومع ذلك فهو، من حيث الوظيفة، مجرد وسيط يمثل الثاني غايتَه. فالشعر برغم ما قاله عنه إدْكَارْ ألآنْ پُو، ليس مسكونـاً بـ **روح السلب** فـإنـه لا ينقض البنـاء إلا ليُعيـد بناءه. ليست العمليـة في مجموعهـا، كمـا هو واضح، عـدمـاً، إذ ينبثق عنهـا منتوج صافٍ. تظل لا معقولية القصيدة أسـاسيـة ولكنهـا ليست مجـانيـة. إنهـا الثمن الـذي ينبغي دفعه مقابل وضوح من طبيعة أخرى. إن المعنى، ضمن الصورة، وبواسطتهـا، هـو في نفس الآن، ضـائـع ومكتشف من جـديـد. ولكن المعنى لا يخرج من هـذه العملية سـالمـاً، إذ يخضع، على مـدى هـذه الطريق لتحول، ينبغي أن نتوقف الآن لتفسير طبيعته.

ينبغي، بدءاً، ضبط معنى كلمة **معنى**، إن مشكل **معنى المعنى** هو الأكثر إثارة للنقاش في علم اللغة المعـاصر. ولا نريـد نحن من جهتنـا المخـاطرة حتى لا نتيـه في هـذا المشكل. ومع ذلـك فـلأجـل إدراك مـا يلي من كـلام ينبغي ضبـط النقطة التالية :

تشير كلمة **معنى** بشكل عام، إلى ما يحيل عليه الـدال. ويمكن أن نميز مع أُوجْدَن ورِتْشَارْدز (Meaning of meaning) بين عنصرين مختلفين.

1 - المرجع* أي **المشـار إليه***، الشيء الواقعي كما هو في حد ذاته.

2 - الإحالة* أي المقابل النفسي للشيء، الظاهرةُ الـذهنيـةُ التي يُـدرك من خلالها المرجع.

يحصر أغلب اللسانيين **المعنى** في هذا العنصر الثاني وحده. ونحن نرى، مع ذلك، ضرورة الاحتفاظ بالأول. والواقع أن حضورَه وحدَه هو الذي يجعلنا نفهم أن المعنى بين الشعر والنثر هو في نفس الآن متماثل ومختلف. متماثل فيما يتعلق بالمرجع. إن لِـ«كوكبُ الأرضِ» ولِـ«هذا المنجلُ الذهبيُّ» نفس المشار إليه، إذ تحيلان على نفس الشيء الذي هو الكوكب عينه. وهو مختلف فيما يتعلق بالإحالة.[2] إن نمطي التعبير السابقين يحيلان على نفس الشيء، إلا أنهما يُوفران طريقتين مختلفتين لإدراكه، أي حالتين مختلفتين لِـ**الوعي** بـ، فإذا كان المفهوم من وراء **معنى** هو الشيء، فإن لِـ«كوكب الأرض» ولـ«هذا المنجل الذهبي» نفس المعنى. وإذا كان المفهوم، عكس ذلك، هو الطريقة الذاتية لإدراك الشيء، فإن للعبارتين معنيين مختلفين، يمكن تسميتهما «معنى نثري»، و «معنى شعري».

يبقى ضرورياً توضيحُ طبيعة هذا التمييز. ولكن يظهر أن المشكلة تتجاوز كثيرا الإطار المضبوط للسانيات. الأمر لا يتعلق بالرسالة نفسها باعتبارها نسقا من الدلائل ولكنه يتعلق بالأثر الذاتي المتحقق عند المتلقي. فالمشكل لم يعد متعلقاً بالبنية، إنه مشكل وظيفة اللغة، وهو يعود إلى علم النفس اللغوي أكثرَ مما يعود إلى اللسانيات، التي نريد على وجه التحديد أن نكرس لها دراستنا. فإذا كنا نقترب من المشكل الأساسي فلكي لانبقى عند حدود الطور السلبي لعملية تتضمن طوراً إيجابياً ليس الطور الأول إلا أداته. ونحن نأمل أن نجعل من هذا الطور الثاني موضوعاً لدراسات في المستقبل، مُكتفين هنا بمجرد إثبات وجوده.

يتفق أغلب اللسانيين، كما هو معروف، على أن للغة وظائف متعددة. وهم يختلفون، حقا، بصدد عدد وقيمة هذه الوظائف. ولكنهم يتفقون، على الأقل، على إسناد وظيفتين للغة، تتفقان مع القسمين الكلاسيكيين الأساسيين للحياة النفسية :

2) الإحالة référence تعني في لغة سوسور المدلول signifié (المترجمان).

الحياة العقلية والحياة العاطفية.[3] الأولى هي الوظيفة العادية للغة المكتوبة، وتسمى **الذهنية** أو **العقلية** أو **التمثيلية** الخ. وذلك بحسب المؤلفين. ونستطيع أن نستشف وراء هذا التعدد في التقسيمات محتوى مشتركاً. ولا شك أن هذا المعجم يخفي قدراً من عدم الدقة، إذ ليس من اليسير تحديد ماهية التمثيل، أو الفكرة، أو المفهوم. ولكننا نستطيع، على الأقل، تعريفه، وهذا كل ما يهمنا هنا. وذلك بمقابلته بالوظيفة الأخرى المسماة ـ المعجم هنا يتنوع أيضا ـ **عاطفية** أو **انفعالية** وينبغي أن نفهم من هذا إحساساً عاطفياً تفتقر إليه الفكرة. فالفكرة حيادية عاطفياً، إنها **تُعلِّم** ولكن **لا تؤثر**، وسنستعمل لأجل تسمية نمطي المعنى هذين، مصطلحين ملائمين هما : **دلالة المطابقة*** **ودلالة الإيحاء***. ينبغي أن يُفهم بوضوح، أن لدلالة المطابقة ولدلالة الإيحاء نفس المرجع ولا تتعارضان إلا على المستوى النفسي. فدلالة المطابقة تشير إلى الاستجابة العقلية ودلالة الإيحاء تشير إلى الاستجابة العاطفية مصاغتين في عبارتين مختلفتين عن نفس الشيء.

إن وظيفة النثر هي المطابقة*، ووظيفة الشعر هي الإيحاء*.[4] هذه النظرية الإيحائية للغة الشعرية ليست جديدة. وهي اليوم موجودة، تقريبا في كل مكان. لقد سبق لـ ڤاليري أن ميز «أثرين للعبارة بواسطة اللغة : توصيلٌ واقعة، وإحداثُ انفعالٍ. والشعر هو تأليفٌ أو مناسبةٌ معينة بين الوظيفتين»[5]. أما إ.أ. رِتْشَارْدَزْ فإنه أكثر حسماً. فالشعر عنده (مبادئ النقد الأدبي) هو «الشكل الأرقى للغة العاطفية». ويذكر كَارْنَبْ بوضوح في (philosophy and logical syntax) «أن غاية القصيدة التي تَمْثُلُ فيها كلماتُ **خيط الشمس** و **الغيوم** ليست اخبارنا عن أحداث مناخية

3) إن البلاغة القديمة كانت تميز بين وظيفتين أساسيتين : I) yem docere (التعليم) II) impellere animos (التأثير). إن هذه الوظيفة المزدوجة موجودة في تصنيفات بوهلر Bühler (1933) وأمبردان Ombredan (1939 ـ 1944).

4) نذكر هنا التحفظ الذي سبقت الإشارة إليه، وهو أن المقصود هنا تمييز قطبين : النثر العلمي الذي هو أشد قرباً من قطب المطابقة، في حين أن الشعر هو الأشد قرباً من قطب الإيحاء.

5) Je disais quelquefois..., Pléiade. p. 650

ولكن غايتها هي أن تعبِّر عن عواطف معينة يعانيها الشاعر وأن تثير فينا عواطف مُماثلة».(6)

تعبر هذه القولة عن وجهة نظرنا تعبيراً قوياً. ونضيف إليها، مع ذلك، توضيحاً واحداً. إن الانفعال الذي تثيره القصيدة يستحق هذا الاسم مادام إحساسا فعليا بالإمكان ترتيبه ضمن إحدى مقولات الحياة الانفعالية : الفرح والحزن، والخوف والأمل. الخ. إلا أن بين هذه الانفعالات الواقعية، كما نحس بها في حياتنا اليومية، وبين الانفعالات الشعرية فارقاً أساسياً طبيعته ظاهراتية. ففي حين يكون الانفعال الوّاقعي معيشاً بواسطة الأنا، باعتباره واحداً من حالاته الباطنية، فإن الانفعال الشعري يكون محسوبا على الشيء، إن الحزن الواقعي تعيشه الذات على طريقة **أنا أُوجد** باعتبار هذا تحويلاً للذات نفسها، ويكون العالم الخارجي السببَ الخارجيَّ لهذا التحويل. وعلى العكس من ذلك فإن الحزن الشعري يدرك كصفة للعالم. فالسماء الخريفية حزينة لأنها بلون الرماد. يمكن أن يقال عن الحزن الأول بأنه ذاتي وعن الثاني بأنه موضوعي. وهذا يخصه مِيكِيلْ دُوفْرِينْ بتسمية إحساس فيقول : «معنى أن أُحسَّ هو أن أشعرَ بإحساس ليس باعتباره حالةً لكينُونَتِي، ولكن كخاصية للشَّيْء».(7) إنه إذن طريقة الوعي بالأشياء، طريقةٌ أصيلةٌ وخاصة لإدارك العالم. الانفعال الشعريُّ لا يضاف إلى صورة الشيء من الخارج. إنه كامن في الصورة، ويكوّن ما يمكن أن ندعوه **الصورةُ العاطفيةُ** للشيء. نستطيع أن نكوّن عن نفس الشيء صورتين أو تمثيلين مختلفين نفسياً يكونان نمطي الدلالة المستخصلين بواسطة نمطين لغويين.

يوجد التمثيل العاطفي، بدون شك، خارج اللغة، فهيجَل يؤكد بحق : «مادامت الكلمات نفسها مجرد دِلائل للتمثيلات، فإن مصدر اللغة الشعرية لا ينبغي البحث عنه في اختيار الكلمات وفي طريقة ضم بعضها إلى البعض الآخر

6) ينظر أيضاً س. لانجر (feeling and form) الذي يوسع النظرية لتشمل الجمال بأتمه (Becuty is expressive form) p.396

7) Phénoménologie de l'experience esthétique. Paris. P.U.F T. II p. 544

لأجل تكوين جمل وعبارات ولا في الجَرْسِ والإيقاع والقافية. الخ. ولكن في طريقة التمثيل».(8) ومع ذلك فإن **طريقة التمثيل** هذه تستثار بلغة معينة. إن التمثيل العاطفي ليس أثراً مقصوراً على الشعر. إذ بإمكان فنون أخرى ـ والطبيعة نفسها ـ أن تستثيره. ولهذا أشرنا في المدخل السابق إلى إمكانية وجود شعرية الأشياء. ولكن الثابت هو أن الشعر هو الأداةُ الأكثر فعالية. ولهذا أمكن أن ندعو **شعرية** طريقة الوعي التي يكون الشعر الأداة المفضلة فيها. ولنقل إن ما يسمى شعراً إنما هو بالضبط تقنية لغوية من إنتاج نمط من الوعي. ولا يمكن لمشهد العالم، عادة، إنتاج تلك التقنية.

إذا لم يكن وجود مثل هذه الطريقة في التمثيل عرضة للشك، فإن اعتمادها أساساً للدلالة الشعرية تترتب عنه عيوب كثيرة، وخصوصاً أمام استِطيقا تدعي العلمية. وبصفة عامة فإن كل تعريف ذهني للمعنى هو اليوم عرضة للشك. ويكون مبرر الشك أقوى عندما يتعلق الأمر بظواهر عاطفية، فهذه تتيح مجالا فسيحا أمام الذاتية، بالمعنى الرديء للكلمة. ومما لاشك فيه أن هذه الصفات العاطفية أو **التعبيرية** للأشياء هي صفات واقعية. ولكن ما أصعب وصفها وتصنيفها ! حينما نتحدث عن **حزن** السماء الرمادية فهل تكون هذه الكلمة أكثر من مجرد استعارة ؟. ما نُحس به هو بدون شك أقرب إلى الحزن منه إلى الفرح أو الغضب. إلا أن هذا الإحساس يحتفظ بشيء آخر، يند عن الوصف، بنبرة خاصة لا نظير لها، ولا تُسلم قيادها لمحاولة التحديد بواسطة أسماء الجنس المكونة للمعجم العاطفي. وسيكون من الواجب تسميتها بالإحالة على مواضيعها، كما يحصل مع الروائح : كأن نتحدث عن **إحساس السماء الرمادية** أو كأن نقول **روائح وردية**. وبدون هذا فإننا نستطيع، بالتأليف بين المقولات، أن نقترب من الشيء المخصوص دون أن نتمكن، كما هو معروف، من إدراكه أبداً. كما يؤكد بحق إِتْيَانْ سُورْيُو : «إن كل إنتاج جديرٍ بالاهتمام الجمالي ذو نكهة خاصة به، يحاول الناقد جاهداً وصفها

(8) Esthétique. Trad. Jankélévitch T. III p. 50

بواسطة حشدٍ من النعوت. إنه يستعين بالأسى الناعم والغُربة الوحشية والمتوقدة أو العظمة الفاتنة والوقورة. إلا أن هذه الإجراءات التحليلية لا ينبغي أن تمنع عنا البصر بالطابع الفريد وغير المحلل لنكهة أو لجو نفسي أو stimmung تلك التي لا يمكن إدراك قسماتها الخاصة، ووحدتها الحقيقية، اعتماداً على الوصف اللفظي وعبر حشد غير مجد للنعوت».(9) لنحتفظ في ذاكرتنا بهذه الدعوة إلى الاستنفار ومع الحذر الذي نفترضه فإننا سنستعمل (وليس أمامنا من خيار) هذه التأليفات من النعوت التي، وإن لم تتمكن من التحديد، تستطيع على الأقل، أن توحي بتلك **النكهات** عند من أحس بها.

هناك عيبٌ آخر مصدره التنوع الأكيد للاستجابات العاطفية. فالناس كلهم يرون السماء الرمادية رمادية. ولكن هل هي حزينةٌ بالنسبة إليهم جميعا ؟ يوجد حتى في الأوساط المثقفة من هم غير مبصرين لتعبيرية الأشياء. وحتى عندما تكون هذه الكائنات حساسة، فإن النبرة العاطفية، الخاصة بالاستجابة أمام نفس الحافز، تظل بالغة التنوع بتنوع الطبْع واللحظة. ألا تفقد اللغة تماسكها الدلالي عندما يتم تحويل المعنى النثري إلى المعنى الشعري ؟ إن اللغة تتوقف عن أداء وظيفتها عندما يتخطى التعدد الدلالي جداً مُعيناً.

لكن يمكن أن يُبالَغ في تضخيم مثل هذه الحجة بشكل مفتعل. لِنَنْتَقِلْ بدءاً إلى الكشف عن بطلان النقطة الأولى. إن العَمَى العاطفِي ليس حجة ضد واقعية الصفات العاطفية تماماً، كما لا يطعن العَمَى الحسي في واقعية الألوان. إن القصيدة تتوجه أكثر من أي جنس أدبي آخر إلى ما يسميه النقاد الأنْجْلُو سَكْسُونِيُّونَ **القارئ الحاذق**. فإذا لم تكن القصيدة مفهومة من طرف الجميع فإن الخطأ ليس كامناً فيها، كما أنه ليس الخطأُ خطأَ النص العلمي إذا ظل غامضاً لدى الكثيرين.

9) Les catégories esthétiques, Centre de documentation sociale. p. 4

ويتعلق الأمر هنا بوجود **ذكاء شعري** هو كالذكاء الآخر هبة من الطبيعة، إلا أن هناك فرقاً بينهما، فالأول يخضع لما كان يطلق عليه **القلب** (تسمية متجاوزة لكنها ما تزال موحية) أو قدرة الاستجابة الانفعالية إزاء مشهد العالم.

أما فيما يتعلق بتنوع هذه الاستجابات فإنه يمكن الاستنتاج من بعض الدراسات بأنها تنوعات دون ما يمكن أن يبدو لنا في الوهلة الأُولى، وخصوصاً ما يتعلق بتداعي اللون ـ الإحساس، والموسيقى ـ الإحساس خاصة، فإنها تشهد، عند الذوات الموضوعة قيد التجربة، على تماسك لاشك فيه.[10] ويمكن أن يقال نفس الشيء عن تداعي الحواس الذي حدده وَارِينْ بقوله : «ظاهرة مميزة لتجارب بعض الأفراد، حيث تدخل بعض الإحساسات المنتمية إلى حاسة أو حالة نفسية في علاقة مع مجموعة أخرى فتظهر بانتظام كلما طرأ حافز على هذه الأخيرة».[11] يبدو أن تداعي الألوان ـ الأصوات، خاصة، واسع الانتشار، وهو يترك المجال لتنوع ضعيف من فرد إلى آخر، وعلى الأقل داخل مجموعة اجتماعية ـ ثقافية محددة. هذا، ونحن قد رأينا الدور الذي يلعبه تجاوب الحواس في العملية الاستعارية. إن تداعي الإحساسات المختلفة يعود بالتأكيد إلى مشابهة التأثير العاطفي. يوجد نوع من التداعي الحر يُعطي كل محسوس **تعبيريته** وتأثيره الانفعالي. ويمكن أن ينْتج عن محسوسات مسجلة ضمن مجالات مختلفة، تأثيرات مُتماثلة أو متشابهة. لقد أظهرت التجربة أن «الذوات الإنسانية تنزع من جهة إلى الربط بين كل ما هو منيرٌ، مُسننٌ، صلبٌ، عالٍ، خفيفٌ، سريعٌ، حادٌّ، ضيقٌ. وهكذا إلى آخر هذه السلسلة الطويلة. وتسعى، عكس ذلك، إلى الربط بين كل ماهو مُعتم، ساخنٌ، رطبٌ، ناعمٌ، رائغٌ، واطيٌ، بطيءٌ، ثقيلٌ، رخوٌ، فسيحٌ إلى آخر سلسلة أخرى طويلة».[12]

10) ينظر خاصة : K. Hevner, Experimental studies of thc clements of expression in music, in Amer. J. of Rsychol., 1936 et R. Frances. La perception de la musique , Paris, Vrin, 1958.

وقد نوقشت بإسهاب في هذا العمل الأسس النفسية للتداعيات الإدراكية ـ العاطفية.

11) Dictionary of Psychology, Boston 1934

12) Whorf, Language, Thought and Reality, cité par Jakobson. p. 242

وفيما يتعلق بالحوافز اللفظية فإن قدرتها الانفعالية تظل هي نفسها قدرة الأشياء التي تشير إليها[13]. إن الكلمات هي كما يقول هيجل «دلائل التمثيلات» وليس لها من وظيفة أخرى غير استحضارها في وعي المتلقي. غير أن الأمر يتعلق هنا بنمطين من التمثيلات، حيث يكون بوسع كل كلمة استدعاء هذا التمثيل أو ذلك بحسب بنية الرسالة التي تتخذ موقعاً داخلها. ويكمُن في كل كلمة معنيان مُمكنان : مُطابقٌ وَمُوحٍ. فمعنى المطابقة هو ذاك المسجل في المعاجم. إن الكلمة تحدد بحسب الصفات **الذهنية** للمرجع*، أما الصفات العاطفية أو الثلاثية فلا مكان لها هنا إلا باعتبارها معنى مجازياً. وذلك حين تصبح الكلمة «استعارةً مُستهلكة». ومع ذلك فنحن نستطيع أن نتخيل مُعجماً إيحائياً حيث تُعرَّف الكلمة انطلاقاً من صفاتها العاطفية. هناك ستدل كلمة **أحمر** على **مستفز، عنيف**. وستدل كلمة **أزرق** على معنى **هادئ** مُسَكِّن. الثابت أن معجماً من هذا القبيل يفتقر إلى أساس صلب، وتكاد التعريفات تختلف، اختلافاً واسعاً من معجم لآخر. ومع ذلك. يمكن ـ باعتماد منهج «قياس المعنى ـ الذي وضعه أوسْكُود ومساعِدوه ـ أن نتوقع إعطاء هذه الدلالات أساساً تجريبيا أو إعطاءها، أكثر من ذلك، قيمة كمية.

يعتمد هذا المنهج على تأسيس **مميز دلالي*** يتكون من سلالم بقطبين وبسبع درجات محددة بصفتين متعارضتين جيدٌ ـ سيء، قوي ـ ضعيف، ساخن ـ بارد، الخ. ثم يُطلبُ من أشخاصٍ أن يضعوا في هذه السلالم الكلمات التي يُراد قياس معناها. وبهذا فإن التحليل الإحصائي لعدد كبير من الأجوبة يسمح بتكوين «مجال دلالي بأبعاد ثلاثة» حيث يجد كل مفهوم مكانه. تسمى تلك الأبعاد **قيمة، طاقة، فعالية**. يبقى واضحا أن الأبعاد الثلاثة لا تحدِّد المعنى عامةً ولكنها تحدد مكوِّنه الإيحائي. وكما يُلاحظ أُولْمَانْ فقد تم قياسُ ذلك الجانب من المعنى الذي

13) ويمكن أن يضيفوا إلى ذلك تأثير المادة الصوتية التي لها خاصيتها التعبيرية المتميزة. تستحق هذه المسألة نقاشا طويلا. ونحن لن نخوض فيه الآن حتى لا نعقد التحليل. ولنكتف هنا بالقول : إن تأثير الدال إذا كان حقيقيا فإنه يظل مع ذلك ثانويا، في حين تظل السيادة من نصيب المدلول..

يُرجع إليه عادة باعتباره **معنى عاطفياً** أو **دلالة إيحائية انفعالية**.[14] والأكثر من هذا، إن هذه الأبعاد الثلاثة حسب اعتراف المؤلفين السابقين، لا تقدّم إلا تحليلاً أولياً، ومع ذلك فقد عثرت الذاتية بهذا على أساس موضوعي. وكما يقول المؤلفون : «إن الموضوعية تتعلق بدور الملاحظ، لا بالشيء الملحوظ»[15]

□ □ □

بإمكاننا الآن العودة إلى اللحظة الثانية [السالفة الذكر]. لقد عرفنا الصورة بأنها نزاع الوظيفة ـ المعنى، فالجملة الشعرية تُسنِد إلى ألفاظها وظيفة يعجز معنى الألفاظ عن أدائِها. ويمكن الآن إتمام هذا التعريف. يكفي أن نستبدل «المعنى» في هذه العبارة، بـ**معنى المطابقة***. إن معنى المطابقة يجعل الكلمة عاجزةً عن أداء الوظيفة التي تسندها إليها الجملة. ولكن المعنى الإيحائي يحتل مكان معنى المطابقة المعطّل. حينئذ تتناسب الكلمات على المستوى الإيحائي فيعطي نوعَ من **المنطق العاطفي** معياره للجملة الشعرية. وبهذا تكون اللغة قد غيرت قانونها. ومما لاشك فيه أن البديهة الأساسية لكل تواصل لغوي هي أن تكون الرسالة قابلة للفهم، إلا أن قابلية الفهم هذه ليست من نفس الطبيعة. فالدال يحيل على مدلول آخر، مدلول 2 الذي يحتل مكان المدلول 1. فللمدلول 2 وللمدلول 1 نفس المرجع*، وهذا يضمن التطابق بين القانونين، إلا أن قواعد التناسب ليست هي نفسها في الحالتين.

يعتمد قانون اللغة العادية على التجربة الخارجية في حين أن قانونَ اللغة الشعرية يقوم، عكس ذلك، على التجربة الباطنية. إنه يختصر المشابهات أو التعارضات الكيفية الثلاثية كما تبرزها إحساساتنا. فـ**الأذان أزرقُ** لأن الانطباع

14) Language and style, oxford 1964 p. 125

15) Osgood. op. cit. p. 25.

النوعي المطابق لهذا اللون - ولنقل : هادئ، مسكن - يُوافق ذلك الانطباع الذي يترتب عن سماع رنين الأجراس المؤْذِنَة بصلات الأنجلوس.(16) وكذلك الأمر بالنسبة لبوق الصيد الذي يعتبر أداةً موسيقية، إلا أن صوته يُوحي بشيء **كئيبٍ وناءٍ** يتجاوب بالضبط مع ما يمكن أن تقوله الحساسية عن الذكرى. يوافق المسند سواء في الشعر أم في النثر المسند إليه. فالجملة الشعرية خاطئة موضوعياً، ولكنها صحيحة ذاتياً. فالشعر كما يقول هيكَو :

«هو ذلك الشيء الحميمي الموجود في كل شيءٍ»، ويقول مَلاَرْمِي : «...شعرية بالغة الجدة تلك التي يمكن أن أُعرِّفها بهاتين الكلمتين : أن يُرسم بدل الشيء، الأثر الذي يحدثُه».

تترك شعرية من هذا القبيل مجالاً فسيحاً للتأويل الشخصي. ونحن نفتقر إلى معجم إيحائي حيث نستطيع أن نتأكد من صلاحية الإسنادات الشعرية. إلا أن الشاعر، حتى في هذه الحالة، يستطيع أن يلتمس الدعم من التجربة. كأن يلجأ مثلاً إلى طريقة أُوسْكَودْ التي يمكن بواسطتها قياس الفارق الفاصل، في مجال الدلالة، بين المواقع التي يحتلها المسند والمسند إليه. فإذا كان هذان الموقعان متماثلين أو جدّ متجاورين فإنهما قد يكونان برهاناً، أو على أقل تقدير قرينة على أن حدس الشاعر يطابق حدس الجمهور. يمكن التفكير أيضاً في استخدام الطرق التقليدية لعلم الجمال التجريبي. فطريقة الاختيار، مثلا، حيث يخوّل للذوات الاختيارَ من بين مجموعة من الصفات مسنداً يلائم ذاتياً مسنداً إليه معيناً. هذه الطريقة قد تسمح بمواجهة الحقيقة الشعرية بالمقياس الكلاسيكي للحقيقة الموضوعية، مع فارق، هو أن الأمر يتعلق باتفاق الحساسيات لا العقول. ومع ذلك فمهما كانت النتائج المحصل عليها من خلال هذه التجارب لا ينبغي الخلط بين الذاتية **والاعتباطية** إذا استعملنا كلمة بْرُوتُّون. إن الشاعر ينقاد في لغته ليقين

16) Angelus صوت الجرس في الكنائس المعلن صباحاً وزوالاً وبعد الزوال عن الصلاة التي يشرف بها النصارى تجسد السيد المسيح. (المترجمان). عن D.F.C

الحسّ الذي يلزمه كما يلزمُ اليقين التجريبي[17] ولهذا كان الحديث عن قانونٍ ما ممكناً. فالشاعر لا يستسلم لتيار الكلمات. انه يعبر عن حقيقة تبدو غير معقولة في نظر القانون الموضوعي وحسب، وينبغي أن يكون كذلك لأجل فسح المجال أمام قانونٍ آخر. يقول إلْوَار :

الأرضُ زرْقاءُ مثلَ برتُقالةٍ
لا مجالَ للخطإ، الكلماتُ لا تكْذِب

ونستطيع نحن أن نضم صوتنا إلى هذا التأكيد شريطة أن نسند إلى الكلمات معنى إيحائياً، بدونه يسقط البيت الأول في غير المعقول*.

يتحدد الشعر في علاقته بقانونين : هذه العلاقة تكون مع أحدهما سلبية ومع الآخر تكون إيجابيةً. ولهذا كان للشعر نقيضان : الأول هو النثر الذي ينقاد لقانون المطابقة. والثاني هو غير المعقول الذي يتمرد على الاثنين معاً. الجملة الشعرية وحدها هي التي تستجيب للضرورة المزدوجة التي تحددها : التمرد على أحدهما والانصياع للآخر. ويمكن لهذا أن يصاغ في الجدول الآتي :

	الملاءمة	
الجملة	الإيحائية	المطابقة
النثرية	–	+
غير المعقولة	–	–
الشعرية	+	–

17) هذا اليقين يقوم بالنسبة للبعض على أساس. فالذاتية ترتبط بالموضوعية الباطنية للكائن. إلا أن هذه المسألة تنتسب إلى الميتافزيقا لا إلى الإنشائية.

لا يمثَّل في هذا الجدول كما نرى كل التأليفات الممكنة. إذ تَغيبُ عنه الجملة المتوازية مع غير المعقولة. أي الجملة الموجبة مرتين. إن جملة من هذا القبيل لا وجود لها. وإذا كان الشعر في الواقع مَصنوعاً من صور، وكانت الصورة تمثل خرقاً لِقانون المطابقة ـ وهذه هي النظرية التي يعتمدها تحليلنا ـ فالنتيجة هي أن سلبية المطابقة هي شرط الإيجابية الإيحائية. الإيحاء والمطابقة يتعارضان، إذ لا يمكن إحداث الاستجابة الانفعالية والاستجابة العقلية دفعة واحدة. ولهذا فهما متنافيتان، ولأجل انبثاق الأولى ينبغي أن تغيب الثانية. ففي جملة مثل **سماء زرقاء**، لا تتعارض الإيحاءات ويمكن اعتبار العبارة إيجابية بالنظر إليها من جانب الملاءمة المزدوجة. ولكن لكي تتطابق الإيحاءات ينبغي أن تتحقق. وهذا لا يمكن تحققه إلا إذا فسحت له المطابقةُ المجالَ. فالجملة التي نخوض فيها الآن ملائِمة من حيث دلالة المطابقة، ولهذا فهي لا تسمح بذلك [أي بتحقق الإيحاء] وبهذا فهي نثر.

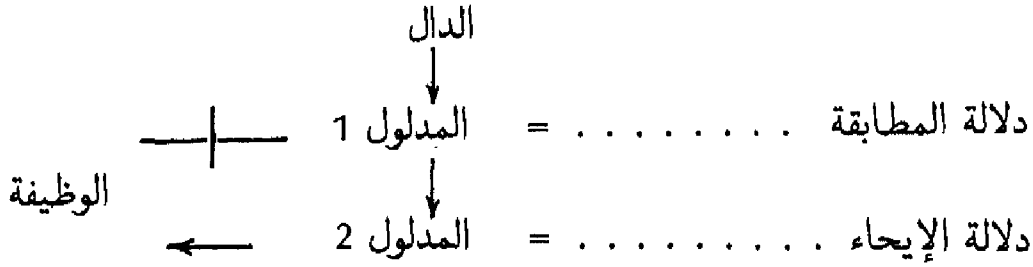
الاستعارة هي، كما أسلفنا القول، غاية الصورة، فالانزياح التركيبي لم يحصل إلا لأجل إثارة الانزياح الاستبدالي. إلا أن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغَيّر في المعنى إنها تغَيّر في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، ولهذا لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية. فإذا كان المدلول 2 جزءا من المدلول 1 فإن تغير المعنى يبقى منحصراً في مستوى دلالة المطابقة. لقد تم استبدال المعنى لا اللغة، فالاستجابة تظل مفهومية. تلك هي حالة الاستعارات العلمية. وحينما يوصف الإلكترون بأنه كوكبي، فإن المعنى الاستعاري لهذه الكلمة يكون قائماً على خاصية منتسبةٍ إلى دلالة المطابقة لنفس الكلمة، إذ يستخرج من دلالة المطابقة العامة لكلمة كوكب ـ «كتلة سماوية تدور حولَ الشمس» ـ خاصيةٌ هي «كتلة.. تدور حول...» ما تزال الملاءمة قائمة، ولكن داخل نفس المجال الدلالي، مجال دلالة المطابقة أي مجال النثر. ولأجل أن ينبثق الإيحاء أي الشعر ينبغي ألاّ يكون بين المدلول 1 والمدلول 2 أي عنصر مشترك.

حينئذٍ، وحينئذ فقط، وفي غيبة أية مشابهة موضوعية تبرز المشابهَة الذاتية المدلول الانفعالي أو المعنى الشعري.

وبهذا نفسر التجاء الشعر الحديث ـ كما بينا ـ إلى **الاستعارة البعيدة** على نطاق واسع، ولهذه الغاية عمدت إلى المنافرة القائمة على **أوليات** «primitifs» اللغة. الحقيقة هي أن هذه الألفاظ تلغي، بسبب بساطة فهمهما، كل إمكانية للتماثل الجزئي مع لفظ آخر ولا تقدِّمُ من المشابهة إلا ما هو خارجي متحقق على صعيد الاستجابة الذاتية الانفعالية.

إذا كان الشعر الحديث يستعمل بكثرة الكلمات الحسية وعلى الخصوص كلمات اللون، فإن ذلك ليس ـ ولنقل ليس فقط ـ لأجل إدراج الحسي في المجال الشعري كما يُعتقد. لقد أُسندت إلى الاستعارة ولزمن طويل، وظيفة الانتقال من المجرد إلى الحسي. هذا في حين أن عديدا من الاستعارات تعوض الحسي بالحسي. مثل **الشعر الأزرق** (بُودْلِير) **عيون شقراء** (رَامْبُو) **سماء خضراء** (ڤَالِيرِي) الخ... والحقيقة أن كلمة اللون لا تحيل على اللون. أو بتعبير أصح لا تحيل عليه إلا في اللحظة الأولى. وفي اللحظة الثانية يصبح اللون نفسه دالا لمدلول ثان له طبيعة انفعالية. عندما يقول مَلاَرْمِي **الأذان الأزرق** فإننا لا نعثر هناك على أية **صورة شعرية** Image وعليه فلا مجال للتخيل وإنما نعثر هناك على عملية تستثير استجابة عاطفية لا يمكن أن تُسْتَثَار بطريقة أخرى. إن الشاعر لا يحاول أن **يرسم**، وليست الاستعارة **رسماً** كما أن النظْم ليس «موسيقى». الاستعارة الشعرية هي انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقالٌ يتحقق بفضل استدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى، لأجل العثور عليه في المستوى الثاني.

إن مجموع العملية الشعرية يمكن أن يرمز إليها بخطاطتنا في الفصل III، وذلك بإعطاء المدلولين قيمتيهما الخاصتين.



ولنكرر القول، إن نظرية إيحائية اللغة الشعرية ليست جديدة. غير أن الذين يُساندون هذه النظرية يعتبرون الدلالتين مستقلتين، على العموم. وهذا يظهر واضحاً في الفقرة الآتية لرِتْشَارْدز : «كذلك في الاستعمال العلمي للغة لا يكفي أن تكون الدلائل صحيحة وحسب لكي يكون الاستعمال ناجحاً. وإنما ينبغي أيضا أن تكون العلاقات والروابط بين الدلائل بعضها بالبعض الآخر، من النوع الذي نسميه منطقياً، فيجب عليها ألا تقف إحداها في طريق الأخرى، ويتحتم عليها أن تكون جميعاً منظمة بحيث لا تحولُ دون قدوم دليل آخر جديد. ولكن التنظيم المنطقي غير ضروري للأغراض الانفعالية، فقد يكون ـ بل إنه غالبا ما يكون ـ عقبة من العقبات، لأن الشيء الهام هو أن يكون لسلسلة المواقف التي تنجم عن الدلائل نظامها الخاص بها، وعلاقات انفعالية فيما بينها، وهذا غالبا لا يعتمد على العلاقات المنطقية لتلك الدلائل التي تولد المواقف».[18] هكذا يتضح أن ما يسميه رِتْشارُدز **التنظيم المنطقي**، وهو في لغتنا **ملاءمة دلالةِ المطابقة** يمكن أن يُلازم **الاستعمال الانفعالي**، كما يمكن ألاّ يلازمه. إنه، كما يقول، **غالبا ما يكون عقبة**، وهذا يفترض أنه لا يكون كذلك بالضرورة.

إننا ننفصل، بشأن هذه النقطة الأساسية، عن التصورات التي تتبناها عادة نظريات الشعر العاطفية. فالدلالة العاطفية نقيض الدلالة الذهنية، وينبغي حتماً أن تشكل الأولى عائقا في وجه الثانية وذلك لضمان فوزها.

18) مبادئ النقد الأدبي 269.

وبعد هذا فالتعارض بين الدلالتين، إن كان يجد دعما منطقيا في نتائج تحليلنا فإنه لا يشكل هو بنفسه حقيقة واضحة. إننا لا نرى مسبقا لماذا لا يمكن لهذين النمطين من الاستجابة أن يبرزا في نفس الوقت، أن هذه، في نظرنا، مشكلة يمكن لحلها أن يضيء السلوك الباطني للوظيفة اللغوية.

□ □ □

لم تخرج مناقشتنا، إلى الآن، من إطار الجملة الإسنادية. يبقى أمامنا أن ندرس كيفية أداء الزمن الثاني لوظيفته في الأنواع الأخرى من الصور. المبدأ العام يظل هو عينه أي أن استبدال المعنى المطابقِ بالمعنى الإيحائي يُلزم الكلمة التي استعملت استعمال تحسين على التطابق مع وظيفتها.

إن نفي الانزياح، فيما يتعلق بالتحديد - وهذا شيء كشفنا عنه - ممكن بواسطة استبدال مزدوج : نحوي أولا ومعجمي ثانيا. فالنعت الحشوي هو كذلك لأنه عاجز عن أداء الوظيفة المميزة التي تسند إلى النعت، وينبغي لأجل نفي الانزياح أن يتحول النعت إلى الحال apposition ذي الوظيفة الظرفية، الأمر الذي لا يتحقق إلا إذا كان المعنى يقبل ذلك. لقد أثبتنا أن هذا يحصل عند الكلاسيكيين ويكاد لا يحصل أبدا عند المحدثين. ففي البيت :

إن الفيَلة الحرِشة... تتجهُ إلى الموطنِ الأصلي

لا يقوم النعت بأي دور زمني أو سببي أو شرطي إلا أن هذا العجز لا يمس إلا دلالةَ المطابقة، حينئذ يأتي الإيحاء لكي ينوب عن الأولى ولكي يعيد الصفةَ إلى وظيفتها. إن الصورة الانفعالية **الحَرَش** هي صورة لنوع من «القساوة المتوحشة» في هذه الحالة يمكن للصفة أن تتخذ لها وظيفة السببية. تفسر الصفة المشية العنيدة، القاسية لهذه الفيلة في عالم السكون والموت الذي هو الصحراء كما تظهر للشاعر.

بنفس الشكل يتم نفي الانزياحات النحوية وكما رأينا فإن قلب النعت يعطيه معنىً يدل على الجنس. ففي عبارة «cheveux blonds»[19] تميزُ الصفة نوعاً من بين الأنواع الأخرى؛ في حين أن عبارة «blonds cheveux» تنطبق على كل الرقعة التي يغطيها الاسم، وكأن أي شعر هو أشقر طبيعة. وهذا غير صادق إذا احتفظت كلمة blond على معنى المطابقة، وصادقٌ إذا أوحت بمعنى الجمال الساطع والزائل، وعبرت عن جوهر الأنوثة عينها، التي يكون الشعر رمزاً لها. وعلى سبيل المفارقة، كأن المرأة السمراء ليست كاملة الأنوثة، أو بشكل أقوى مفارقة : كأن الشعر الأسود يخفي شقرة مستترة. إن هذا غير معقول في نظر العقل، ولكنه عين اليقين في قلب الشعراء، أو على الأقلّ أولئك ـ وقد كانوا كثيرين ـ الذين قدسوا اللون الأشقر.

ولننتقل، في الأخير، إلى النظْم. لقد بينا أن السمات العروضية : القافية، والوزن والتضمين ليست مجرد محسنات صوتية بل إنها تنجز وظيفة دلالية. إن القافية ـ ونحن نبدأ بها ـ هي دال، إذ إن المشترك اللفظي، حسب مبدأ الموازاة الصوتية الدلالية، يعني أن هناك ترادفا. فالكلمات التي تتشابهُ من جهة الصوت ينبغي أن تتشابه من جهة المعنى. هذا المدى الدلالي للقافية كثيراً ما تم التأكيد عليه.[20] يقول ياكبسون : «على الرغم من أن تصريف القافية يعتمد التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعات من الأصوات المتماثلة فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها. القافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها».[21] إن طبيعة هذه العلاقة الدلالية هي التي ينبغي توضيحها. هذا على الرغم من أننا رأينا أن الأمر يتعلق بعلاقة سلبية. لقد

19) إننا متحفظون بشأن ترجمة عبارات من هذا القبيل cheveux blonds شعر أشقر و blonds cheveux أشقر الشعر، وذلك لأن التقديم والتأخير في الفرنسية 17 له وظيفة متميزة في الفرنسية (المترجمان).

20) انظر على الخصوص ويمزات Wimsat : The verbal Icon, Lexington 1954

21) Essais. p. 233

تحولت القافية خلال تطورها لكي تصبح في كل حين أوفر غنى وأقل نحوية. فبمقدارِ ما يتزايد تشابه الأصوات بقدر ما يتناقص تشابه المعنى. لقد توقّفنا في الفصل المخصص للنظم عند هذا المظهر السلبي للعلاقة الصوتية ـ الدلالية، وقد خلصنا إلى أن هناك قصداً ورغبة في تعتيم الرسالة، إلا أن هذه الرغبة ليست مجانية. فالنظْم لا يعتم إلا الرسالة ذات الدلالة المطابقة. ونحن نعود في المستوى الإيحائي لكي نقع على مبدإ التوازي الذي تم خرقه في مستوى دلالة المطابقة. إن تعطل وظيفة اللغة الشعرية ليست، دائما، إلا الوجه الأخر لوظيفة من طبيعة أخرى. فالقافية نفسها تمثل ميكانيزما ذا زمنين، نستطيع صياغتَه في الخطاطة الآتية (باستعمال م.م. مقابلاً للمعنى المطابق و م.ح مقابلا للمعنى الإيحائي).

1)	دال 1	=	دال 2
	↓		↓
2)	م.م. 1	≠	م.م. 2
	↓		↓
3)	م.ح. 1		م.خ. 2

نلاحظ أن الموازنة قد تكسرت في المستويين 1 و 2 ولكنها استُرجعت بين 1 و 3. إن التعريج على المستوى 2 ضروري وذلك لأن م.ح. مرة أخرى، لا يتحقق إلا إذا فَسح له م.م. المجال.

لنر الآن كيف يشتغل هذا الميكانيزم خلال مثال. نتوفر في هذين البيتين لبُودْلير.

Mon enfant, ma sœur
Songe à la douceur

على كلمتين في القافية لا يربط بينهما أي جامع دلالي. فالنعومة douceur صفة للنفس في حين أن الأخت Sœur عضو في العائلة. لا يوجد، إذن، بين المفهومين أي تلازم مُشترك. والتشابه الصوتي بينهما هو مُجرد عَرَض في اللغة احتالت القافية لإبرازه. إلا أن الحقيقة العاطفية تأتي، هنا أيضا، لأجل تصحيح الخطإ المفهومي. فإذا كانت الأخوة توحي بالود، والحبُّ يُشعر بهما كقيمة فالأكيد أن كل أخت هي عذبة، وضمنياً، فإن كل عذوبة هي بالمقابل أخوية. إن دلالية القافية استعارية. فالمشابهة الصوتية تؤدي نفس الدور الذي تؤديه العلاقة الإسنادية. وبهذا أمكن الحديث عن منافرة القافية التي تقتضي نفس الاختزال. من ناحية أخرى نشاهد في هذا المثال، المختار مصادفة، صورتين. إذ المعادلة التي يقدّمها النحو : **بُنَيَّتي** = **أختي** معادلةٌ زائفة. كما هي زائفة المعادلة التي يقدمها الصوت : douceur : soeur إلا أن هذا التحول في المعنى يعطي هذه الألفاظ الثلاثة تماثلا دلاليا ويحلل هذه المعادلة المزدوجة.

إن الصعوبة الاستثنائية لمثل هذه القافية ممكنة القياس. إذ ينبغي أن تستجيب لمقتضيات ثلاثة : هي أن يضاف (1) إلى المشابهة الصوتية (2) اختلاف في دلالة المطابقة (3) وتعويض هذا الاختلاف بالدلالة الإيحائية المحققة للانسجام. ثم إن هذا النمط من القافية، التي يمكن أن ندعوه قافية طبيعية، ليس شائعاً، بل إنه نادرٌ نسبياً. فالقافية تقتصر في أغلب الأحوال على وظيفتها الصوتية المدعّمة للوزن. ومع ذلك، ولكونها نادرةً، فإنها حين تتحقق، تترك أثراً لا مثيل له. فلنتأمل سوناتة **البجعة** حيث تمثّل في الرباعيين الأولين هذه القافية الثلاثية بثلاثة فونيمات.

ivre

délivre

vivre

هذه القافية التي تضيف إلى الثراء واللا نحوية تناسباً إيحائياً ملحوظاً. إن مبدأ مثل مبدأ بَانْثِيلْ : «تُقَفُّونَ، ما استطعتم، بين كلمات بالغة التشابه من حيث الصوت وبالغة الاختلاف من حيث المعنى» يناقض مبدأ پُوپْ : «ينبغي للصوت أن يبدو صدى للمعنى»، هذا التناقض سينحل إذا التجأنا إلى الفارق بين نمطي المعنى. يتعلق مبدأ بَانْثِيل بالمعنى المطابق، في حين يتعلق مبدأ پُوپْ بالمعنى الإيحائي. والقافية الطبيعية تستجيب، في نفس الآن للمبدأين. ولا يوجد بين هذين تناقض. إنهما متلازمان فالقافية لا تستجيب للمبدإ الثاني إلا إذا استجابت للمبدإ الأول.

إن للوزن وللإيقاع نفس وظيفة القافية : إنها وظيفة ضمان **عودة** الصوت التي تمثل جوهر النظْم. وليس تماثل الوزن ـ كما سبق تأكيد ذلك ـ في الغالب إلا تقريبياً. إلا أن الأهمّ هو أن الخطاب يقبل الانقسام إلى مقطّعات **تتأرجح قليلاً** حول نفس العدد المتماثل من المقاطع. والأذن تستخلص من هذا إحساساً بالتكرار الصوتي يكفي لتحقيق تعارض. بين الشعر والنثر.

تكمن وظيفة الإيقاع في دعم هذا الإحساس بالتكرار المنتظم. إذ تتضمن كل الأجزاء العروضية نفس العدد من النبْرات الشديدة، وفي أحسن الأحوال تتوزع هذه النبرات بنفس الانتظام في الأبيات.الإيقاع، كما سبق أن قلنا، هو بِنْيَةٌ ودوريةٌ، وما يهم النظم هو الدورية. وتبقى البِنْيَة التي يخضع لها البيت قليلة الأهمية. يمكن للعبارة أن تقوم على أساس مقطعين اثنين أو ثلاث أو أربع. إلا أنه لأجل أن تشتغل الآلية ذات الزمنين، تلك التي تمثل الدعامة العميقة لأي شعر، يظل تكرار نفس الصيغة من بيت إلى آخر هو المهم. وهكذا فإن في البيتين الآتيين :

Un frais parfum, sortait des touffes d'asphodèles

Les souffles de la nuit flottaient sur galgala

تماثلاً صوتياً يقوم على ثلاثة عناصر :

1 ـ التكرار الصوتي (حرف f)

2. ـ عدد المقاطع (12)

3 ـ الإيقاع (4 ـ 2 ـ 2 ـ 4 و2 ـ 4 ـ 2 ـ 4)

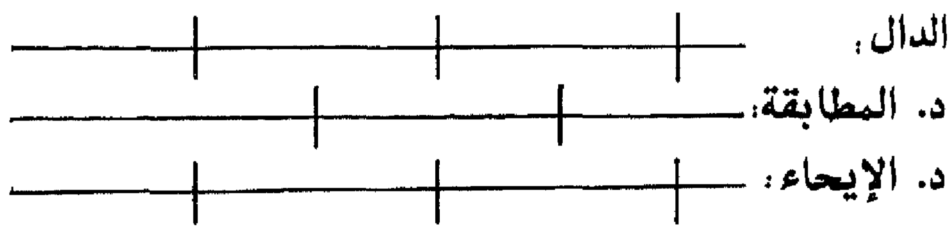
إلا أن هذا التماثل الصوتي يتضن تماثلاً دلالياً. وهذا لا يتحقق بفضل المعنى المطابق. فالبيتان يدلان دلالة مطابقة على «فكرتين» متلازمتين، إلا أنهما مختلفتان (فالبَرْوَقَ يفوح برائحة زكية، ونسيم الليل يهبُّ على جَلجَالة). هكذا إذن، بالاعتماد على الموازنة، يأتي دور الإيحاء. فالبيتان يُوحِيَان بنفس الجو من المعنى (النعومة القدسية، وأمان العشق ؟). بهذا تكون اللغة قد أنجزت وظيفتها الشعرية : إلزام النفس **بالإحساس**، بما يُكتَفَى عادة بالتفكير فيه.

إن اللا توازي لم يعد مُجرد انزياح مجاني. فقد لا يلعب في حالات معينة إلا دوراً مساعداً بأن يكون في خدمة الوزن والقافية، وفي حالات أخرى يتكفل بإبراز كلمة ما، إلا أن هذه ليست هي وظيفته الأساسية. فالشعر الحديث يستخدمه باستمرار وهذا يؤكد بأنه موجه إلى غاية خاصة. ويظهر ذلك في عدم التوافق بين الوزن والتركيب، إذ يتعلق الأمر هنا بالتعارض بين التقطيع العروضي والتقطيع التركيبي. وبهذا يتم خرق مبدإ الموازنة. إننا نجد في البيت الآتي المقدَّم كنموذج :

ذِكْرَى، ذِكْرَى، ماذَا تُرِيدِين مِنّي ؟ الخَرِيف

تعارضاً بين التقطيع العروضي والتقطيع التركيبي. إن الوزن هو دال يحيل على مدلول، حيث **الخريف** ليس مسندا إليه في الجملة اللاحقة، وإنما هو مسند للجملة السابقة، وكأنه [الخريف] يمكننا من الجواب على سؤال تم طرحه خلال التذكر. ولكن هذه وظيفةٌ ترفضها الدلالة المطابقة، في حين أن الدلالة الإيحائية تقبلها. إذا كان حقيقة أن كل ذكرى هي **خريفية** بفضل هذا التوافق الانفعاليّ الذي يزود قانون الخطاب الشعري بقانونه العضوي.

يُمكن، إذن، أن نتمّم هنـا، على غرار مـا تقـدم، خُطـاطـة الرسم بـأن نضيف مستوى ثالثاً حيث يَنحلُّ الانزياحُ الماثلُ في الطبقة الثانية.



فيستعيد المستوى الإيحائي الموازنة بين الصوت والمعنى، ولكنهـا موازنـة من نمط **تماثلي**. إن مشابهـة وجهي الـدليل اللغوي التي كـانت دائمـاً موضع ارتيـاب الشعرية، ليست مشابهة بين الصوت والمعنى، ولكنها مشـابهـةُ العلاقـة بين الـدوال، والعلاقة بين المدلولات. العلاقة مزدوجة، إنها سلبيةٌ على مستوى الدلالة المطـابقـة، وإيجابية على مستوى الإيحاء.

إن التنافي بين المطابقة والإيحاء يُمكّننا من مفتاح كل الصور. فالشعر، كما قيل، هو استعارة موسعة. وكما بينا ذلك، سـابقـاً، فـإن الأمر يتعلق بتغيير المعنى. والانزياح يبقى قابلا للنفي عبر هذا المسلك. إلا أن مشكلة الوظيفة تطرح نفسهـا. لم الاستعارة ؟ ولم تغيير المعنى ؟ ولمـاذا لا يشـار إلى الأشيـاء بـأسمائهـا ؟ لمـاذا يقال **هذا المـنجلُ الذهبي** ولا يقال ببساطة **القمـر** ؟

تكمن الإجـابـةُ على هـذا في التنـافي بين القـانـونين. لا يمكن للمعنى المفهومي والمعنى الانفعـالي أن يتواجـدَا مجتمعين في حضن نفس الـوعي. إذن لا يمكن للدالّ أن يتضمن مدلولين متنافيين. وبهـذا السبب كـان على الشعر أن يلجـأ إلى هذا الانعطاف : كـان عليـه أن يقطع الرابـط القـائم بين الـدال والمفهوم لأجل استبداله بالانفعال. عليه أن يجمد القانون القديم لأجل استخـدام القـانون الجـديـد. ليس الشعر شيئـا مختلفـاً عن النثر. إنـه نقيضُ النثر. وليست الاستعـارة مجرد تغيير في المعنى بل إنها مسخ هذا المعنى. إن الكلمـة الشعريـة هي في نفس الآن موتٌ وانبعاث اللغة.

ولكن إذا كانت الاستعارة ضرورية، وإذا كان الشعر فنا أي صناعة فإن ذلك يعود إلى أن القانون المفهومي هو قانون الاستعمال. إن الدالّ يحيل المستعمل منذ اللحظة الأولى على المعنى المفهومي. أما الشاعر فإنه لا يستطيع أن يقول **القمر** وحسب، لأن هذه الكلمة تستثير فينا بشكل عفوي شكلا من الوعي «**محايد**». تلك هي علة كون النثر **نثرياً** وتلك هي علة كون الشعر فنا. فلأجل استحضار الصورة العاطفية للقمر، يلجأ الشاعر إلى الصورة، وعليه أن يخرق القانون، أن يقول بالضبط «منجل من ذهب في حقل نجوم» لأنّ هذه الكلمات، في حال اتفاقها مع القانون الشائع الاستعمال، لن تتمكن من الاجتماع بهذه الطريقة.

إلا أن هذا الارتباط بين الدال ودلالة المطابقة ليس بالضرورة ارتباطاً طبيعياً. إذ بالإمكان أن يكون مجرد ثمرة لاكتساب ثقافي، ونتيجة لتلقين اجتماعي وقع منذ سن مبكرة في وعي الإنسان المتحضر. إن تلك العلاقة بين الدال ـ ودلالة المطابقة تخضع في الحقيقة، كما سنحاول أن نكشف عن ذلك في يوم ما، لبنية اللغة، تلك التي تعتبر هي الأخرى انعكاسا لثقافتنا، لاشيء يمنع مبدئيا من أن نتصور تركيباً عكسيا، أي ربطا مباشرا دال ـ إيحاء. ولكن حينئذ قد يكون الشعر هو الطبيعي، وسيكون النثر هو الاصطناعي. قد يكون ضرورياً استخدام الصورة البلاغية لأجل استحضار الصورة المحايدة للأشياء، في حين أنه يكفي، عكس ذلك، تسمية الأشياء بأسمائها (**أقول : زهرة**) لأجل استحضار الصورة العاطفية، ولكن الأشياء لا تقدّم بهذه الطريقة في حضارتنا. إن قانوننا مُطابقُ الدلالة. ولهذا كان الشاعر مُلزماً بخرق اللغة إذا أراد أن يبرز وجه العالم المؤثر الذي يخلف فينا ظهوره ذلك الشكلَ البالغَ من الأريحية الاستطيقية التي سماها ڤاليري **بالافتتان**.

ثبت المصطلحات المعتمدة في الترجمة

Abruption	قطع
Absurde	غير معقول
Accent	نبر
Adjectif	صفة
Alliteration	جناسُ الحرف (توازن الصوامت)
Apposition	حال
Argument	متغير، حجة
Assonance	ترصيع (توازن الصوائت)
Atomes sémantiques	ذرات دلالية
Catégorie	فئة، مقولة
Césure	قاسمة
Code	قانون
Conjoction	أداة العطف
Connotation	دلالة الإيحاء / الإيحاء
Contexte	سياق
Contre épreuve	برهان عكسي
Coordination	وصل

Dénotation	دلالة المطابقة. المطابقة. دلالة وضعية
Désignation	الإشارة
Désignation	المشار إليه
Différentiel sémantique	مميز دلالي
Discours	خطاب
Détermination	التحديد
Ecartement	انزياح
Enjambement	تضمين
Epithète	نعت
Faux	كاذب
Féerique	العجيب (القصص)
Figure	صورة
Fonction	دالة (منطق)
Hémistiche	شطر
Homonymie	مشترك لفظي
Homophonie	تماثل صوتي
Hyperbate	اعتراض
Impertinence	منافرة
Incohérence	تفكك
Inconséquence	انقطاع
Inversion	قلب. التقديم والتأخير
Isomorphisme	تشاكل. تماثل شكلي
Juxtaposition	قِران
Mesure	تفعيلة
Métonymie	كناية
Mètre	وزن
Métrique	عروض
Motivé	معلل. طبيعي
Nom commun	اسم جنس

Nom propre	اسم علم
Ordre des mots	ترتيب الكلمات
Paradigme	بدل (انظر المقدمة)
Pause	وقفة
Pertinence	ملاءَمة
Plan paradigmatique	المستوى الاستبدالي
Plan syntagmatique	المستوى السياقي
Poème	قصيدة
Poêtique	شعرية، شاعرية، شاعري
Position	رتبة
Prédicat	مسند
Prédication	إسناد
Proposition	جملة. فاصلة
Prosodie	تطريز
Redondance	حشو
Réduction	اختزال
Référence	إحالة
Référent	مرجع
Ressemblance	مشابهه
Rythme	إيقاع
Sème	معنم
Sens	معنى
Signe	دليل
Signifiant	دال
Signifié	مدلول
Situation	مقام
Subordination	تعلق
Substance	مادة. جوهر
Sujet	مسند إليه

Synécdoque	مجاز مرسل
Synésthésie	تجاوب الحواس، تداعي الحواس
Syntagme	مركب
Système	نسق
Trait dominant	سمة مهيمنة
Trope	مجاز
Valeur de verité	قيمة الصدق (منطق)
Vers	بيت. نظْم
Vers régulier	نظم مطرد
Versifié	منظوم
Versification	نظم الشعر

فهرس

دار توبقال للنشر

بمستواها العربي

تختار لك كتباً أنت بحاجةٍ إليها

صـدر

□ سلسلة : معالم

- ● ع.العروي. ع.كيليطو. ع.الفاسي. م.ع.الجابري
- ○ المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية
- ● ميخائيل باختين
- ○ الماركسية وفلسفة اللغة
  ترجمة محمد البكري ويمنى العيد
- ● جان بياجي
- ○ علم النفس وفن التربية
  ترجمة محمد بردوزي

يصـدر

□ سلسلة : نصوص أدبية

- ● محمود درويش
- ○ وردٌ أقلُّ (شعر)
- ● محمد الخمار الكنوني
- ○ رماد هسبريس (شعر)

صـدر

- ● محمد بنيس
- ○ مواسم الشرق (شعر)
- ● شوقي عبد الأمير
- ○ حديث النهر (شعر)
- ● سيف الرحبي
- ○ رأس المسافر (شعر)
- ● عبد الكبير الخطيبي
- ○ المناضل الطبقي على الطريقة التاوية
  ترجمة : كاظم جهاد

توزيع سوشبريس

Les Editions Toubkal
Immeuble I.G.A. Place de la gare
Casablanca, Belvedère (05) – Maroc.
Tel : 24.06.05/42

مطبعة فضالة ـ المحمدية (المغرب)

إن اعتبار الشِّعر واقعةً، كغيرها من الوقائع، قابلةً للملاحظة علمياً، والتحديد كمياً يؤدي ضرورة إلى صدْم الإحساس العام. فالشعر اليوم في درجة من التقديس تظهر معها كلُّ محاولة للكشف عن آلياته بمظهر التدنيس. علم الشعر ؟ إنها عبارة تحمل من القدح بقدر ما تحمله من المفارقة، ذلك أن العلم والشعر، كما اعترفنا بذلك نحن أنفسنا، يوجدان على طرفي نقيض.

ولكن يجب أن نفضح، مرة أخرى، الخلط المتجدد على الدوام بين الملاحظَة والواقعة الملاحظَة. فالشعر يعارض العلم كواقعة، غير أن هذه المعارضة لا تَمسُّ في شيء المنهج المُتَبَنَّى للملاحظة. فالفرق بين التنجيم وبين علم الفلك لا يوجد في النجوم وإنما يوجد في ذهن الإنسان الذي يدرسها. وليس في الواقعة الشعرية، في ذاتها، ما يعارض معارضة مسبقة محاولة الملاحظة والوصف العلميين. ولاشك أن الأمر هنا في غاية التعقيد والغموض والشفافية.

جان كوهن

الموزع الوحيد في المملكة المغربية
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
(سوشبريس) ـ الدار البيضاء .